Art. 98 sb

<36616708370017

<36616708370017

Bayer. Staatsbibliothek

Die Oelmalerei.

Lehr- und Handbuch

für

Künstler und Kunstfreunde.

Bayerische Staatsbibliothek München

Von

Fr. X. Fernbach,

Königlichem Conservator in München.

München.

Verlag der literarisch-artistischen Anstalt.

1843.

Wb/63/2001

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Vorwort.

Vorliegendes Buch bildet den ersten Band eines Werkes, dessen Herausgabe ich unternommen, und welches, mit Ausschluß der Fluß- oder Porcellan- und Glasmalereien, alle übrigen in Ausübung befindlichen Malertechniken, nämlich die Oel-, die enkaustische, die Fresco- und die Tempera-Malerei in sich fassen soll. Jede einzelne Malerei wird in ähnlicher Art und Weise, wie in dem vorliegenden Bande die Oelmalerei, behandelt erscheinen und in derselben gründlichen und umfassenden Weise dargelegt werden.

Die von mir erfundene enkaustische Malerei ist, wissenschaftlich und praktisch mit größter Sorgfalt abgefaßt, ebenfalls beendet. Eine Abschrift des Manuscriptes von dieser meiner Erfindung ist auf Allerhöchsten Befehl bei der königl. Akademie der bildenden Künste dahier deponirt. Ich finde mich jedoch zur Zeit noch nicht veranlaßt dieselbe der Oeffentlichkeit zu übergeben.

Eine ebenfalls von mir erfundene neue Art Tempera- oder Wassermalerei wird nach ihrer Bekanntwerdung, ihrer Materie nach, vielfältige Anwendung finden.

Zur Frescomalerei bin ich mit den nöthigen Vorarbeiten schon ziemlich vorangeschritten; sie wird, wenn es die Umstände gestatten sie zum Abschluß zu bringen, in ihren Grundprincipien aufgefaßt und mit praktischen Hülfsmitteln unterstützt, dem Künstler alle die Kenntniß und Klarheit geben, die hiezu nöthig sind; namentlich wird ihr eine Anweisung zu einer Retouche zur Seite stehen, die sowohl den Wünschen des Künstlers, als dem Bedürfnisse der Kunst befriedigend entgegen kommt.

Die Anweisung zur Frescomalerei, die in wissenschaftlicher Hinsicht noch im Dunkeln ruht, und deren Technik in einigen Ländern noch ganz unbekannt ist, wird um so willkommener erscheinen, da diese Malerei, in obengenannter Weise erläutert, auf das sorgfältigste mitgetheilt werden wird. Auch dem mit derselben schon Vertrauten dürfte es angenehm seyn, wenn die dabei obwaltenden Uebelstände gründlich auseinander gesetzt und möglichst gehoben werden, da die Resultate bei einem genügenden Abschlusse der Lehre dieser Technik von nicht geringer Wichtigkeit sind.

Die hier gegebene Anweisung zur Oelmalerei enthält fünf Abschnitte. Der erste dient als Einleitung und enthält Betrachtungen über die Malerei, deren Hauptepochen von der ältern bis in die neueste Zeit, vom Standpunkte eines geläuterten Kunstgeschmackes aus, übersichtlich dargestellt und verglichen werden.

Der zweite Abschnitt handelt von dem Malen. Hiebei glaube ich zu Verhütung jeder Mißdeutung bemerken zu müssen, daß ich durch diese Mittheilungen keine allgemeine Anweisung zum Malen beabsichtigte, sondern nur dem angehenden Künstler den Weg zu einer edleren Richtung bezeichnen wollte, und ihm einen höheren Begriff von der Würde und dem wahren Zwecke der Kunst zu geben wünschte.

Der dritte Abschnitt handelt von den Farben und dem Oele, wobei ich einen besondern Werth darauf lege eine einfache Behandlungsweise aufgefunden zu haben, um das Oel von den fremdartigen nachtheiligen Stoffen die es mit sich führt zu befreien und es für die Oelmalerei rein herzustellen, wie ich überhaupt diese ganze Darlegung auch wissenschaftlich begründet zu haben glaube. In Betreff des Näheren verweise ich auf den Inhalt dieses Abschnittes selbst.

Der vierte Abschnitt umfaßt einen möglichst kurzgefaßten geschichtlichen Ueberblick der

Malerei von den ältesten uns bekannten Versuchen, von Aegypten an bis auf unsere Tage, nebst einem kurzen Anhang über die Entstehung der Holzschneidekunst und der Spielkarten — zweier Gegenstände, die sich innig berühren. Zwei Gründe haben mich zu dieser geschichtlichen Darstellung veranlaßt: einmal soll sie dem Künstler zum flüchtigen kunstgeschichtlichen Ueberblick dienen, und andrerseits mußte dieser geschichtliche Theil vorausgehen, um als Anhaltspunkte, die im

Fünften Abschnitte mitgetheilten eigenen Ansichten über die Techniken im ganzen Umfange der Malerei gehörig entwickeln zu können. Diese geschichtliche Darstellung bewegt sich auf einem bekannteren Felde und ist auch derjenige Theil, dem ich die mindeste Sorgfalt zugewendet habe, weil, wenn sich Lücken darin vorfinden sollten, dieselben durch andere in dieser Beziehung vorhandene gründliche Werke leicht ausgefüllt werden können.

In dem ganzen Verlaufe dieser Schrift habe ich mir es zur besondern Aufgabe gemacht, auf den angehenden Künstler moralisch und ästhetisch einzuwirken. Sie verdankt ihr Entstehen zunächst vielseitiger Aufforderung von Seite meiner Freunde und Kunstverwandten, die in mich das Vertrauen setzten, durch meine Erfahrungen ein dunkles Gebiet der Kunst erleuchtet zu sehen.

Diesen ehrenden Wünschen, so wie dem eigenen Wunsche manchen Gebrechen in der Kunst der Oelmalerei abzuhelfen, habe ich durch Ausarbeitung dieses Werkes Folge geleistet, und was Unterricht und Erfahrung mir dargeboten, geordnet. Ich übergebe daher das Werk vertrauensvoll dem kunstliebenden Publicum.

Freilich habe ich einen ungebahnten Weg betreten, und die Schwierigkeiten desselben wohl gefühlt; aber ich habe doch wenigstens die Bahn gebrochen, die Kunst mit den physikalischen Wissenschaften zu verbinden. Es ereignet sich so häufig, daß die vorzüglichsten Künstler von den Farben und von der ganzen chemischen Behandlung der Malerei nur sehr mangelhafte Kenntnisse besitzen, während diese häufig solchen zu Gebote steht, die keine Künstler sind. Ein glückliches Zusammentreffen der Umstände brachte mich der ausübenden Kunst ebenso nahe als der Erforschung ihrer technischen Mittel, und ich glaube deßhalb mehr als irgend ein anderer berufen zu seyn hierüber wünschenswerthe Aufklärungen zu geben.

Durch ein mehrjähriges Studium der Chemie an der Universität zu Landshut, unter Anleitung des Hrn. Hofraths Dr. Fuchs, habe ich mir die zu diesem Zwecke nöthigen chemischen und physikalischen Kenntnisse erworben und mich dadurch in

Stand gesetzt manchen Gebrechen in der Kunst auf einfache Weise abzuhelfen.

Nicht Farbenrecepte wollte ich schreiben, sondern nur so viel wollte ich von jeder Farbe nach eigenen Versuchen und Beobachtungen mittheilen, als nothwendig ist um die Farben vortheilhaft benutzen und ihr Nachtheiliges vermeiden zu können.

Möge ich der Lösung meiner Aufgabe nur einigermaßen nahe gekommen seyn! Wird mir, wie ich hoffe, bei Beurtheilung dieser Schrift von dem kunstliebenden und kunstrichtenden Publicum gütige Nachsicht zu Theil, so habe ich für die viele Mühe, die ich derselben zugewendet, den schönsten Lohn geerntet.

München, im April 1843.

Der Verfasser.

Erster Abschnitt.

Vergleichende Betrachtungen über die Malerei nach den verschiedenen Epochen und Ländern

als

Einleitung.

Ehe wir in das Einzelne des technischen Theils der Oelmalerei eingehen, glauben wir einige allgemeine Bemerkungen darüber vorausschicken zu müssen, wie sich die verschiedenen Epochen der Malerei nach Zeiten und Ländern in Bezug auf ihre schöpferischen Productionen, vom Standpunkte des reinen Kunstgeschmackes aus betrachtet, zu einander verhalten. Wir verstehen unter Malerei überhaupt jene bildende Kunst, die zu der Zeichnung oder dem Umrisse die Farben hinzufügt, auf Flächen die höchste Anschaulichkeit sinnlich wahrnehmbarer Gegenstände hervorzubringen, in denen sich eine geistige Idee nach den Gesetzen der Schönheit offenbart.

Dem zeichnenden Künstler erschließt sich unstreitig in der Malerkunst ein neues und großes Feld, ein Studium das großentheils auf sinnlichen Eindrücken beruht, und ein glückliches mehr oder minder als individuelle Gabe der Natur zu betrachtendes Farbengefühl erfordert. Ver-

einigt sich diese Gabe mit der wahren, geistig schöpferischen Kraft, so bringt sie Werke von dem lebendigsten und tiefsten Ausdruck und der höchsten künstlerischen Weihe hervor.

Da die Griechen in der Plastik und Architektur eine Vollkommenheit erreichten, die ihre Werke zu unvergänglichen Vorbildern für alle künftigen Geschlechter erhob, so ist es gewiß ein unersetzbarer Verlust für uns, daß von ihnen keine Malerwerke auf unsre Zeit gekommen sind. Die pompejanischen Wandgemälde gehören mehr dem decorativen Fache an, und können uns, einer spätern Zeit angehörend, von der Blüthenperiode der griechischen Malerei keine Anschauung geben. Wenn uns aber auch antike Gemälde nicht vorliegen, so darf man doch unbedenklich annehmen, daß in denselben keine geringere Vollendung sich zeigen würde, als sie in den übrigen Zweigen der bildenden Kunst von den Griechen erreicht wurde.

Die Kunst der Griechen erhielt ihr Wachsthum durch den hohen idealen Schwung, der diesem Volke vor allen übrigen des Alterthums so vorzugsweise eigen war. Die schaffende Idee, die ihren künstlerischen Bildungstrieb anregte, fand in der Natur und in der Menschengestalt den Ausdruck, dessen sie bedurfte; sie erhob die Sinnenwelt zum Ideale, indem sie letzteres in jene übertrug und ihr das Siegel des Göttlichen und Erhabenen aufdrückte. Die höchste Natürlichkeit verschmolz sich auf diese Weise mit der reinsten Schönheit der Form; Gedanke und Darstellung verbanden sich aufs innigste und mit solcher Kraft der Ursprünglichkeit, daß deren keine spätere Zeit, kein anderes Volk sich zu rühmen vermag.

Die Skulptur und die Architektur war das Element in welchem sich die griechische Kunst mit Vorliebe bewegte. Dem Dienste der Götterverehrung gewidmet mußte sie ihr nächstes Bedürfniß darin finden, die Gottheit in den verschiedenen Individualisirungen ihres Waltens im Natur- und Menschenleben plastisch darzustellen, und diese Gebilde mit Bauwerken zu umschließen die ihrer Würde angemessen waren. Die unter den glücklichsten Verhältnissen für die Kunst entstandenen Werke dieser Art stehen uns noch bis zur Stunde vor den Augen. Anders verhält es sich mit der Malerei. Es sind keine Ueberreste derselben auf uns gekommen, die uns einen genügenden Begriff von ihr zu geben vermöchten. Was wir von derselben wissen, beruht lediglich auf der Tradition einiger Schriftsteller, die, theils Dichter, theils Gelehrte, zerstreute und mangelhafte Nachrichten geben, da ihre Absicht hiebei meist eine ganz andere als die der gründlichen Belehrung war. Gleichwohl läßt uns die Begeisterung und hohe Bewunderung, mit welcher diese Schriftsteller von einzelnen Malerwerken sprechen, auf die Vortrefflichkeit letzterer schließen, da man voraussetzen darf, daß ihr Geschmack hinreichend gebildet war, um nicht mittelmäßigen Leistungen ein unverdientes Lob zu spenden.

Eine wie hohe Vorstellung aber man immer sich von der Malerei der Griechen bilden mag, so bleibt es doch kaum einem Zweifel unterworfen, daß sie gleich der Skulptur und Architektur den Stempel jener edlen classischen Einfachheit und des überwiegenden Formensinnes trug, der die Kunst der Griechen im Allgemeinen charakterisirt, und der uns die Malerei, zwar auf einer harmonischen Entwicklungsstufe mit den Schwesterkünsten,

doch auf einer von der christlichen wesentlich verschiedenen befindlich, anzunehmen nöthigt.

Es entsteht nämlich hier die besondere Frage, in wie weit die Farbentechnik der Alten ausgebildet gewesen sey, und ob sie jenen Anforderungen zu genügen vermochte, die wir auf dem Standpunkte der Gegenwart an die Malerei, insofern sie nicht bloß auf Erfindung und Zeichnung, sondern auch auf den Gesetzen der Optik und der Farbenlehre beruht, zu machen pflegen.

Unstreitig bietet die Farbengebung Schwierigkeiten dar, die selbst von dem geistvollsten Volke, wie es die Griechen waren, nicht so leicht überwunden werden konnten. Mit der Zeichnung im engsten Verbande soll sie alle jene vielfältigen Abstufungen des Farbenspiels wiedergeben, die den dargestellten Gegenstand in größter Naturwahrheit auf einer Fläche durch die täuschende Wirkung des Schattens wie des Lichtes lebensvoll uns nahe bringen. Sie erfordert somit nicht nur die umfassendste Kenntniß der Farbenscala und ihrer Steigerung, sondern auch große Erfahrung und Gewandtheit, die nur im Laufe der Jahre erworben werden kann, und nicht allein auf vielfältigem Studium der Natur, sondern auch auf dem der bereits vorausgegangenen Werke beruht. Die Zeitverhältnisse und die besondere Aufgabe wirken hier nicht selten hemmend und erschwerend ein. Handelt es sich um reichgruppirte, historische Darstellungen mit bezeichneten Umgebungen, um malerische und effectvolle Anordnung des Ganzen, so wird die Farbengebung dahin zu streben haben, nebst der möglichsten Wahrheit aller Localtöne die höchste optische Wirkung hervorzubringen. Diese Kenntniß, und namentlich die Fertigkeit ein wahres, warmes und reines Helldunkel zu malen, gründet sich auf

eine unmittelbare Naturanlage, die von langjähriger Erfahrung und vielfältiger praktischer Uebung unterstützt und ausgebildet werden muß. Wie sie indeß nur langsam sich erwerben läßt, so schnell eilt sie unter gewissen Umständen auch wieder der Ausartung und dem Verfalle zu — eine Bemerkung, die wir hier nur zunächst auf die technische Seite der Kunst, nicht auf ihre ideale bezogen wissen wollen.

Handelt es sich also um solche Malerwerke, bei denen in reichern Darstellungen die einzelnen Theile durch künstliche Farben und Lichtwirkung naturgetreu und effectvoll hervortreten und zu einem harmonischen Ganzen sich verbinden sollen, so ist die Malerei von größeren Schwierigkeiten umgeben und nähert sich mehr einer Behandlung die wir als poetisch bezeichnen können. Ist aber von Gegenständen die Sprache, deren bildliche Darstellung nicht in reichen Gruppen, sondern mehr in einzelnen, oder doch nur wenigen, durch einfache Nebeneinanderstellung in Beziehung gesetzter Figuren besteht, wie es bei den griechischen Malereien wahrscheinlich der Fall war, so liegt die Aufgabe des Künstlers zunächst darin, diesen einzelnen Gestalten einen möglichst wahren Farbenschmuck zu geben, und ohne die ideale Schönheitsform in der Zeichnung und die plastische Schärfe zu beeinträchtigen, die Farbe nur als untergeordnete Zuthat erscheinen zu lassen. Offenbar beruht die Kunst der Malerei im ersteren Sinne auf einer weit umfassenderen Kenntniß der Farben und einer weit gewandteren Technik als die zuletzt angedeutete Art, die wir für die den Griechen eigenthümliche halten. Erstreckte sich aber auch dieselbe zweifelsohne nur auf einzelne oder nur auf einzeln aneinandergereihte Figuren, wobei schöne Formen und die

Umrisse, in reinem und richtigem Ebenmaaße edel gezeichnet, mit einem kühnen und gewandten Schwung der Farben behandelt, die Hauptsache blieben, so finden wir darin den nationellen griechischen Geist in seiner ganzen Selbständigkeit und Erhabenheit abgespiegelt, ohne daß wir ihm eine Richtung zuschreiben, die ihm fremd gewesen und die erst einer spätern Zeit angehören konnte. Den sichersten Aufschluß könnten uns hierüber freilich nur die alten Malerwerke selbst geben; aber, wie schon oben erwähnt wurde, ist bis jetzt keines der von den Schriftstellern bereits im Alterthum selbst mit so begeistertem Lobe geschilderten Gemälde entdeckt worden (die sogenannte Aldobrandinische Hochzeit kann hier wegen der noch unsichern Autorität der Zeit, in der dieß Gemälde entstanden, nicht in Betracht kommen). Dieser Mangel wird doppelt fühlbar bei der immer noch herrschenden Verschiedenheit der Ansichten und bei den reichen Ueberresten von Skulptur und Architektur. Auffallend bleibt es immerhin, daß wenn auch die leichtere Zerstörbarkeit der Malereien zugegeben wird, doch nicht minder zerstörliche und zarte Gegenstände bis auf unsere Tage gerettet wurden.

Die Malerei hat viele Hülfsmittel nöthig, deren andere Kunstübungen nicht bedürfen. Die Wissenschaft muß ihr vielfältig die unterstützende Hand reichen und ihr ein geeignetes und zuverlässiges Material darbieten. Besonders ist ihr die Chemie unentbehrlich; ohne diese bleibt jede Malertechnik arm und mangelhaft. So lange dieß Gebiet im Dunkeln lag, konnte auch die Malerei, insofern sie nach höchster bildlicher Vollendung strebt, ihr Ziel nicht erreichen. Nur allmählich verbreitete sich im Laufe der Zeiten durch vielfältige Versuche und Erfahrun-

gen hierin einiges Licht; nur allmählich entwickelte sich die Kenntniß und Fertigkeit, der Malerei die nöthigen Mittel und ein dauerhaftes, reichlicheres Farbenmaterial zu schaffen, bis zu der Höhe auf der sie in unsern Tagen steht. Doch meinen wir damit nicht, daß es vorzugsweise auf eine außerordentliche Menge und Schönheit der Farben ankomme. Auch mit wenigen geeigneten Farben wird der Künstler seine Zwecke erreichen können, und es wäre für die Kunst vielleicht vortheilhafter, wenn manche Farben gar nicht vorhanden wären. Indessen läßt sich nicht in Abrede stellen, daß zu reich gruppirten historischen Darstellungen auch eine reichere Auswahl von Farben nöthig ist als zu einzelnen figürlichen Bildungen, und auch aus diesem Grunde darf man bezweifeln daß die Malerei der Griechen auf einer ähnlichen Stufe wie die spätere christliche gestanden sey. Das Material dessen sie sich bedienten, war allen Nachrichten zufolge ein sehr spärliches. Es beschränkte sich anfänglich auf eine gelbe und eine rothe Farbe (Ocher), dann eine schwarze (wahrscheinlich Graphit und Beinschwarz) und einige von der Natur erzeugte Grüne, und später den Zinnober (Bergzinnober), dessen Nachtheile sie aber bald gewahrten. Nach und nach wendeten sie noch mehrere Farben dieser Art in der ursprünglichen Beschaffenheit, wie die Natur sie hervorbrachte, ohne weitere Zuthat an; bis endlich in späterer Zeit durch die Chemie mehrere Farbenpigmente aufgefunden wurden und in Anwendung kamen. Lange gebrauchten die Griechen, selbst noch Apelles, nur vier, fünf bis sechs Farben, bis sich durch die Fortschritte der Chemie eine umfassendere Farbenscala ausbildete.

Man dürfte daher wohl die Frage stellen, ob die griechische Malerei in so kurzer Zeit und mit so weni-

gen Mitteln im Stande gewesen sey Werke von so vollendeter Kunst hervorzubringen, wie sie der christlichen Periode vorbehalten waren. Gewiß scheint es wenigstens, daß es ihr an einer großen Auswahl und namentlich an edleren und zarten Farben zum reinsten, durchsichtigen und vollendeten Colorit gemangelt habe; daß die mancherlei Beschränkungen, denen ihr Material unterworfen war, sie an effectvollen, nur dem höchsten Farbenzauber erreichbaren, mannichfaltig abgestuften Darstellungen gehindert habe.

Diese Ansicht, die wir hier nicht weiter verfolgen, will aber der Bewunderung des hohen griechischen Genius, der sicher auch ihre Malerwerke mit dem Hauche der ursprünglichen Schöpferkraft durchdrang, nichts entziehen, vielmehr nur vermittelnd sich zwischen die Meinungen derjenigen stellen, welche der griechischen Malerei entweder unbedingt die höchste, oder andrerseits eine zu tiefe Stufe des Werthes anweisen.

Was Aegypten betrifft, so ist unläugbar daß die Griechen wie in der Skulptur und Architektur, so auch in der Malerei manche Kenntniß der Farbenbehandlung auf traditionellem Wege in den ältesten Zeiten von dort erlangt haben mögen. Die Priester des geheimnißvollen Wunderlandes, welche dem Occident die Anfänge der mathematischen und Naturwissenschaften überlieferten, darf man auch hierin als die ersten Lehrer und Urheber einer wenn auch noch so unvollkommenen Technik sich denken, von der sich einige Ueberreste bis auf unsere Tage erhalten haben.

Auch den Phönizieren, deren industrielle Thätigkeit sie frühzeitig mit den Griechen in Verkehr brachte, mögen diese manche ihrer vorzüglichsten Materialien zur Malerei verdankt haben. Doch blieb Griechenland selbst der gleichsam über alle Völker des Alterthums weithin strahlende Leuchtthurm, dessen Licht den Wissenschaften und Künsten die unwandelbare Richtung zeigte, wie sie ihren Lauf zu dem erhabenen Ziele lenken sollten, das noch jetzt mit freudiger Bewunderung erfüllt, wie hinwieder der Untergang dieser herrlichen Blüthezeit des Schönen uns zur Klage der Wehmuth stimmt.

Von einer ganz verschiedenen geistigen Anregung ging die Kunst in Italien aus. Wohl entstand auch sie aus dem religiösen Bedürfnisse; aber dieses selbst ruhte auf ganz anderer Vorbedingung und Anschauungsweise. In der griechischen Kunst wurde die überirdische Götterwelt durch menschliche Gestalten versinnlicht. Ihr Hauptzweck ging nicht dahin den Menschen selbst, sondern vielmehr die Gottheit und ihre Eigenschaften in übermenschlichen, idealen Gestalten von eindruckvoller Erhabenheit und Würde darzustellen, daher auch schon die Zeitgenossen des Phidias sich der Bemerkung nicht enthalten konnten, er verstehe weit besser die Bilder von Göttern als die von Menschen zu machen.

Die Kunst in Italien hingegen, im christlichen Glauben wurzelnd, ging von der subjectiven, menschlichen Empfindung aus, die sich auf die mannichfaltigste Weise in der Erfassung der geoffenbarten Religion, besonders aber in den drei Hauptrichtungen des innern christlichen Lebens, im Glauben, in der Liebe und der

dem Jenseits zugewandten Hoffnung kund gab. Insofern ging diese Kunst vom Menschlichen aus und endete im Göttlichen, während die griechische in der entgegengesetzten Richtung sich bewegte. Da letztere in dem mehr beschränkten Kreise bestimmter Götterideale festgehalten wurde, während sich für jene eine unendliche Welt von Gefühlen und freien Combinationen des Gedankens und der Phantasie eröffnete, hatte die christliche Kunst in Italien unter begünstigenden äußern Umständen ein unerschöpfliches Feld ihrer Thätigkeit gefunden. Die heilige und die Profangeschichte boten den Stoff zu ihren Darstellungen in Fülle dar; und was die Form betrifft, so wirkte das Alterthum mit seinen herrlichen Ueberresten, die sich nirgends zahlreicher als in Italien angehäuft hatten, auf den Schönheitssinn mächtig ein, und brachte eine glückliche Verschmelzung desselben mit der durch das Christenthum geweckten, die innersten Gemüthstiefen aussprechenden neuen Kunstrichtung hervor.

Gleichwohl gebrach es der italienischen Malerei von ihrer ersten Entwicklungsperiode an bis zu ihrer höchsten Blüthe eben so wenig an Selbständigkeit, als der griechischen Kunst; was sie von dieser in sich aufnehmen, von ihr lernen konnte, war nicht das Wesen, war nicht die Quelle, aus der sie selbst ihr Daseyn schöpfte. Wer wollte läugnen, daß Raphael und Michel Angelo von der Antike lernten? wer aber möchte nicht zugleich behaupten, daß diese unsterblichen Meister die hohe Seele, die Anmuth und Wahrheit die sie in ihre Werke zu legen wußten, lediglich ihrem eigenen Genius und der Anregung verdankten, die ihnen durch die belebende Wärme des Christenthums und die ermunternden Einwirkungen ihres Zeitalters im Allgemeinen zu Theile wurde? So

gewann die italienische Malerei einen eigenthümlichen festen Typus, der für alle Zeiten zum Vorbilde dienen wird. Mit freier Kraft bewegte sie sich auf den Schwingen der Phantasie, ohne das Studium der Natur zu vernachlässigen; mit dem höchsten Farbenreiz schmückte sie die idealsten Formen, gab ihren Gestalten mit Beobachtung der Gesetze der perspectivischen Darstellung eine entsprechende Umgebung, und verband die Nebenhandlungen mit der Haupthandlung zur poetischen und wahrheitsvollen Einheit.

Betrachten wir die griechische Kunst und jene Italiens von diesem ihre höchste Bedeutung und doch zugleich ihre wesentliche Verschiedenheit erfassenden Standpunkte, so möchte man sich versucht fühlen jenen von Tintoretto an sein Arbeitszimmer geschriebenen Wahlspruch: „Tizians Tinte (Farbe) und Michel Angelo's Zeichnung" in Bezug auf die Kunstgeschichte mit den über die Pforte derselben in goldenen Buchstaben zu setzenden Worten zu vertauschen: „Griechische Skulptur und Architektur, und italienische Malerei!

Die ältere Epoche der deutschen Malerei zeigt einen eben so selbständigen Ursprung dieser Kunst in Deutschland, als wir ihn in Italien gefunden. Auch hier erwächst sie aus dem religiösen Bedürfniß des Christenthums; ihre Wurzel ist dieselbe, doch ihre Pflanzschule war eine verschiedene. Hier war es die Natur allein, von der die Kunst langsam, doch sicher und kräftig groß gezogen wurde. Kein Vorbild erleichterte ihr die mühevolle Aufgabe die ihr zu Theil geworden, darum erwuchs sie auch weit später und nur langsam von den

ersten, kindlichen Anfängen zur Reife des männlichen Alters. Wie ein Knabe, von dunkler Lust getrieben mit Kohle oder Kreide den rohen Umriß menschlicher Gestaltung ohne fremde Beihülfe und Anleitung wiederzugeben versucht, so begann die deutsche Kunst, aus sich selber sich entwickelnd, im Dienste der Religion mit ernstem, treuem Streben ihre Laufbahn bis zu Albrecht Dürers vielseitig schöpferischer Thätigkeit, von dessen Zeit an sie wieder abwärts sank, bis mit dem Beginn unsers Jahrhunderts ein neues höheres Leben sie wieder zu beseelen begann.

Es bedarf aber noch einer andern Erwägung, um zu der richtigen Schätzung des Werthes der ältern deutschen Malerkunst zu gelangen. Wir meinen die Einflüsse, welche nicht bloß die nationelle Verschiedenheit der Cultur, der Sitten, der ganzen Denkweise, sondern auch die Unterschiede des Bodens, Klima's, des technischen Materials u. s. w. üben, so daß was in Griechenland in harmonischer Uebereinstimmung mit allen Culturverhältnissen stehen mochte, uns in Deutschland befremdlich und störend scheinen müßte, und umgekehrt ebenso. Wer wird sich, dem Dienste der alten Götter geweiht, eine gothische Kirche auf den Höhen des Parnassus denken wollen? und würde es nicht minder das künstlerische Gefühl verletzen, wenn uns das Bild des Heilands in einem antiken Tempel vor Augen träte? Unstreitig kam sowohl der griechischen als der italienischen Kunst der milde südliche Himmel und die dem Formensinne so günstige, leichte und malerische Gewandung im Vergleiche mit dem rauheren Klima Deutschlands und der dadurch bedingten, dem Hervortreten der Körperformen nachtheiligen Kleidung sehr zu statten — ein Vortheil, der indeß, da er auf äußern Ein=

flüssen beruht, die innere Kraft des deutschen Kunstlebens nur um so gewaltiger und allen Hindernissen überlegen zeigt. Insofern darf man unbedenklich die ältere deutsche Kunstepoche auf gleiche Höhe mit jener Blüthenzeit italienischer Malerkunst stellen, von der wir oben ein übersichtliches Bild zu entwerfen versuchten.

Wenn man es rügt, daß die Formen der altdeutschen Malerwerke mehr oder minder an Härte leiden, daß die Draperien, zu einem rein historischen Typus idealisirt, eckicht und steif behandelt wurden, daß die perspectivische Darstellung oft mißlungen, die Farbe grell oder naturwidrig erscheint: so möge man dagegen auch bedenken, daß jene Künstler keine andere Leitung hatten als das dunkle Gefühl, daß es ihnen nicht nur an höhern Vorbildern, sondern selbst an einer den Schönheitssinn fördernden äußern Umgebung mangelte, und bei allen Mängeln doch die Vorzüge des tiefen und lebendigen Ausdruckes, den sie besonders in den edelsten Theil des Menschen, in die Züge seines Antlitzes, zu legen wußten, bei weitem überwiegend sind. Niemand wird bei einer Vergleichung der ältern deutschen Malerei mit der italienischen in Abrede stellen, daß jene an Reichthum der Phantasie und Erfindungsgabe, wie sie namentlich in Dürers und Holbeins u. a. Werken hervortritt, so wie an origineller Frische dieser gleichsteht, ja im Einzelnen sie sogar überragt. Schwer möchte es wenigstens seyn, den zahlreichen, durch Originalität wie durch Fleiß und Zartheit der Ausführung gleich bewunderungswerthen Radirungen, Kupferstichen, Holzschnitten, Hand- und Randzeichnungen, welche die deutsche Kunst aufzuweisen hat, eine eben so große und vollendete Anzahl Arbeiten dieser Art von der Hand italienischer Meister an die Seite zu stellen.

Was endlich das Materielle und Technische der altdeutschen Kunst betrifft, so wurde vielleicht zu keiner Zeit die Malerei mit solcher Kenntniß ihrer Mittel, mit so viel Vorsicht und Sorgfalt gepflegt und behandelt, was ihre seit Jahrhunderten im schönsten Farbenglanze erhaltenen Malerwerke bewiesen, worüber wir noch bei einer andern Gelegenheit handeln werden. Immer jedoch bleibt Italien der unvergängliche Ruhm, das Vaterland der höheren, die Forderungen des reineren Geschmackes befriedigenden Malerei zu seyn und unsterbliche Vorbilder derselben hinterlassen zu haben, deren Studium von keiner spätern Zeit ohne Nachtheil verabsäumt werden könnte.

Noch bleibt uns eine kurze Betrachtung übrig, nämlich die der zweiten deutschen Kunstepoche im neunzehnten Jahrhundert — eine Epoche, die wir lieber mit diesem Namen, als mit dem gewöhnlich für sie gebrauchten Worte „Moderne Kunst" bezeichnen, insofern sie nicht als eine absolut neue, sondern mehr als eine Fortsetzung der ersten Epoche erscheint, als eine höhere Entwicklungsstufe derselben, die sich zu jener wie das reifere Mannesalter zu den Jahren der Kindheit und des Jünglingsalters verhält.

Wie bald in höherem, bald in geringerem Maaße der Genius der Kunst abwechslungsweise seine Gaben spendet, davon gibt der Verlauf ihrer Geschichte das sprechendste Zeugniß. Politische und religiöse Umwälzungen wirkten zu allen Zeiten mächtig auf die Künste und Wissenschaften ein, indem sie oft ihren heimathlichen Herd verlassen mußten und oft nur spät ihn wieder neu aufzubauen im Stande waren. Diese Gewitterwolken äußerer, stür-

mender oder hemmender Verhältnisse haben sich in unserm Jahrhunderte zerstreut, und ein neuer sonniger Tag ist belebend und befruchtend über der geistigen Welt aufgegangen; Künste und Wissenschaften entsproßten wie aus neuen, frischen Keimen, und schon erntete von ihnen das Jahrhundert gereifte Früchte. Nach Deutschland hat nun jener Genius vorzugsweise den Weiheblick des Geistes gerichtet, und zu seltner Höhe sind Wissenschaft und Kunst gediehen. Namentlich war es Bayern vorbehalten, sich in allen Zweigen der bildenden Kunst zu überraschenden Leistungen emporzuschwingen.

König Ludwigs erhabener Geist hat eine Kunstepoche hervorgerufen, die für alle Zeiten den vorausgegangenen im würdigsten Einklange zur Seite gestellt werden kann. Sein für alles Schöne und Große gebildeter Sinn hat die wahre Bedeutung der idealen poetischen Kunst erfaßt und in allen ihren Zweigen die würdigsten Repräsentanten an ihre Spitze gestellt. Er wußte sie in ihrer höheren Würde aufzufassen, sie zu beleben, ihr die einzig wahre, edlere Richtung zu verleihen. Bayern hat in seiner Hauptstadt an Architektur- wie an Malerwerken jeder Art wahre Kunstmonumente und ideale Vorbilder aufzuweisen, in denen noch die späteste Nachwelt den erhabenen Geist ihres königlichen Schöpfers bewundernd erkennen und preisen wird.

Das Gepräge einer classischen Richtung in Gehalt und Form an sich tragend, sichern diese Werke den Namen ihrer Urheber eine bleibende ehrenvolle Stelle, wie jenen der vorausgegangenen ältern Meister in der Geschichte der Kunst. Reiche, schöpferische Phantasie, edle Formenbildung, Correctheit der Zeichnung, Naturwahrheit und Originalität verbinden sich hier mit Großartig-

keit der Composition und scharfer historischer Charakteristik. Dazu tritt noch eine gewandte, alle Fortschritte der Wissenschaft in sich aufnehmende Technik des Colorits. Doch liegt uns dieser Gegenstand zu nahe, als daß wir, ohne unser Urtheil als ein befangenes erscheinen zu lassen oder die Gränzen der Bescheidenheit in der Würdigung einheimischer Leistungen zu überschreiten, das Einzelne weiter verfolgen dürften.

Der Zukunft wird es vorbehalten bleiben parteilos die großen Verdienste abzuwägen, welche die Meister der Münchener Schule um die Entwicklung der neuesten deutschen Kunstepoche sich erwarben.

Zweiter Abschnitt.

Von dem Malen.

Das Erste und Höchste eines Kunstwerkes ist die Erfindung. Diese gibt ihm jenen innern Werth, der sich selbst bei mittelmäßiger, ja selbst bei einer schlechten Ausführung ausspricht und nicht verläugnet werden kann. Sie zeigt das Gefühl, die Schöpferkraft und die Begeisterung des Künstlers, womit oder wie er den aufgefaßten Gegenstand durchdrungen hat, und jedes Kunstproduct trägt den eigenthümlichen Stempel, das unmittelbare Gepräge des Geistes der es geschaffen.

„Die christliche Malerei," sagt ein Schriftsteller, „hat den Beruf Tugenden einzuflößen. Sie muß die Thaten großer Männer abbilden, und in dieser Beziehung ist sie von großem Werthe." Die Malerei, welche bestimmt ist Tugenden und die erhabenen Gegenstände der Religion vorzustellen und zu versinnlichen, soll uns mit noch mehr Macht zur Tugend erwecken. Es scheint, als ob die Religion alle ihre Majestät dem Geist der großen Meister dieser Kunst eingehaucht habe, wie Raphaels Verklärung und Michel Angelo's jüngstes Gericht durch edlen Geschmack und Erhabenheit des Geistes ihrer Composition beweisen, um sie als Urbilder in diesem Sinne für alle künftigen Geschlechter aufzustellen.

Die Malerei ist dazu bestimmt in allen ihren Darstellungen auf den Geist des Menschen zu wirken, sie soll jene Gefühle anregen und erwecken, die den Menschen für das Göttliche, das Erhabene begeistern, und auch das rohere Gemüth dafür empfänglich zu machen im Stande sind, und in diesem Sinne soll sie nur Erhabenes vor Augen stellen, nicht aber bloß durch einen Farbenaufwand die Sinne zu reizen oder zu befriedigen suchen.

Gewiß nicht zu läugnen ist es auch, daß den Künsten unserer Zeit neben mancher Ab- und Ausartung doch im Allgemeinen eine höhere, geistige und moralische Tendenz zum Grunde liegt — ein Streben, das die Kunstgeschichte einst zu würdigen wissen wird.

Die Zeitverhältnisse haben sich in Deutschland für die Künste und Wissenschaften auf das vortheilhafteste gestaltet. Der lange Friede und der erhabene Sinn der deutschen Fürsten für Künste und Wissenschaften hat diese Gebiete der menschlichen Geistesthätigkeit einer überraschenden Entwicklung zugeführt.

Felix Faber, ehemals Mönch in Ulm, sagt: „in Deutschland ist die Gelehrsamkeit und Beredsamkeit wieder aufgelebt, und folglich auch andere sinnreiche Künste, z. B. die Malerei und Bildhauerkunst; denn diese Künste lieben sich untereinander. Die Malerei fordert Genie, und die Beredsamkeit fordert Genie, und zwar kein geringes, sondern ein großes und erhabenes. Es ist wunderbar, da die Wissenschaft blühte, blühte auch die Kunst, wie die Zeiten des Demosthenes und Cicero lehren; da die Wissenschaft in Verfall gerieth, verfiel auch die Kunst.“

Die Kunst, welche in den vorausgegangenen Epochen von dem ersten Keime ihres Ursprungs an bis zu

ihrer höchsten Blüthezeit ihre schöpferische Kraft beurkundete, wurde zwar oftmals durch verschiedenartige politische und religiöse Umwälzungen unterbrochen und gehemmt; doch hat der Genius seine Blicke niemals gänzlich von ihr gewandt, noch sie jemals gänzlich verlassen. Sie erhob oft unvermuthet in verschiedenen Epochen mit erneuerter Kraft ihr heiliges Haupt.

In welch' glücklicher Zeit lebt hingegen unsere gegenwärtige Kunst! Die vorausgegangene hat uns die Bahn gebrochen und so viele Meister und Meisterwerke als Vorbilder hinterlassen, daß unsere Zeit, der es nicht an äußerer Aufmunterung noch an Talenten mangelt, ein glückliches Ziel erreichen kann. Zu bedauern ist es aber auch ebenso, daß, bei aller Fürsorge, Unterstützung und Ermunterung der Fürsten und der Staaten, die höhere Kunst, oder die Historien=Malerei im Allgemeinen, durch den Geist der Zeit verkümmert wird.

Unsere Vorfahren haben uns in diesem Gebiete schon so lehrreich und in jeder Beziehung groß und erhaben vorgearbeitet. Die Staaten haben in allen diesen Zweigen durch entsprechende Anstalten auf das sorgfältigste gesorgt. Diese Vorzüge und die väterliche Vorsorge haben bereits die glänzendsten Früchte hervorgebracht.

Jedoch ist und bleibt es immer eine schwierige Aufgabe, in der Kunst die wahre Höhe der Vollkommenheit zu erreichen. Diese geistigen Vorzüge sind, von der Natur aus, verhältnißmäßig nur Wenigen vorbehalten, allein gründliches und anhaltendes Studium mit festem Willen vereint, haben ihre Zwecke schon vielseitig erreicht, und wenn auch nicht anfänglich, so doch später noch ein großes Talent erweckt und entwickelt. Der

minder Beglückte hat schon ein ehrendes Ziel darin erreicht, wenn er den zweiten oder den dritten Rang jener Höhe errungen hat.

Es ist schon kein geringer Ruhm, an einer so großen und wichtigen Sache einen wenn auch geringern Antheil zu haben. Wer die Kunst mit unglücklicherem Erfolge übt, kann sich einigermaßen damit trösten, daß Achtung und Ansehen dem Fleiße und der Anstrengung nie entgehen werden, ausgezeichnete Gaben jedoch die Natur jederzeit nur wenigen ihrer Lieblinge verliehen hat, und nur demjenigen, was sie selten gibt, einen großen Vorzug gewährt. Es ist in der Kunst schon ein großes Ziel und ein großer Zweck damit erreicht, wenn man in irgend einem Fache der Vollkommenheit am nächsten, oder auch nur nahe gekommen ist.

Indessen ist es die Pflicht und die Aufgabe eines jeden, der sich von der Natur zu diesem edlen Berufe angefeuert und zu seiner Ausübung verpflichtet fühlt, sich mit größter Hingebung und Aufopferung demselben zu unterziehen. Wir sollen die Kunst in einem höheren Sinne erfassen, und sie nicht nur des Vergnügens wegen ausüben oder als eine Sklavin der Natur betrachten. Die größtmögliche Höhe und Vollkommenheit zu erreichen, sey das dieser Aufgabe gesteckte Ziel; dann lohnt wenigstens das Gefühl des edlen Strebens und der treuen Pflichterfüllung.

Offenbar ist es aber nicht das höchste Ziel der Kunst, Gegenstände, wie sie uns die Natur darbietet, ihr zu entlehnen und sie getreu nachzubilden. Ihre weit höhere Aufgabe besteht darin, Ideen und Vorstellungen, die im Geiste, in der Phantasie und Einbildungskraft entsprangen, oder durch sie veredelt wurden, in

dieser veredelten Form darzustellen. Ersteres ist bloße Naturnachahmung, letzteres ist höheres Studium — ein Studium, das aus der Würde und Hoheit des Menschengeistes selbst entspringt. In einem Kunstwerke kann keine Hoheit ausgedrückt werden, wenn sie im Künstler selbst nicht wohnt und von ihm empfunden wird, und diese Hoheit der Empfindung ist ein Geschenk der Natur.

Die Gegenstände der Natur nur getreu nachzubilden, möchte als ein durch Farben lediglich auf die Sinne wirkendes Studium bezeichnet werden. Dieß Studium gewährt oft durch den bloßen Farbenreiz einem Kunstwerk bedeutenden Werth, und läßt uns zuweilen selbst den Mangel tieferen geistigen Gehalts darüber vergessen.

Bei einem Kunstwerke soll die freie Schöpfung oder eine höhere Auffassung den Geist, die Farben aber die Sinne befriedigen; ihre zu einem harmonischen Ganzen vereinte Wirkung bringt das vollendete Kunstproduct hervor.

Die Kunst des Malens bedarf aber ein eigenes, großes, die Natur mit Geist und Gefühl erfassendes Studium, sie bedarf eine consequente Selbstbeherrschung, um sich von dem in der Natur wahrzunehmenden bunten Farbenreize nicht täuschen und irre führen zu lassen; denn das Licht breitet sich über die Natur in gleicher Fülle aus, und stellt uns im Großen ihre Farben in vollster Pracht und unnachahmlicher Fülle vor Augen.

Das Bild der Natur ist zu weit ausgedehnt, um es in seinen Abstufungen richtig und malerisch berechnen zu können; aber anders verhält es sich bei einem aus der Natur entlehnten Theile, der uns bildlich in einem engern, geschlossenen Raume, in einem Rahmen, vor

Augen gestellt wird. Dieser aus der Natur entlehnte kleine Theil soll durch die Kunst als Bild in eben solche Wirkung versetzt werden, wie jener ungeheure Raum im ganzen Zusammenhange, woraus ein Bild entlehnt ist. Sehr mannichfach und verschiedenartig sind auch die Auffassungen der Natur: sie erscheinen durchaus individuell. Fast jeder Künstler faßt in der Natur die Farbentöne anders auf und spricht sich namentlich in der Auffassung der Localfarbentöne oft auf das auffallendste verschieden aus.

Das Farbenstudium ist ein weit umfassendes, und zwar ein eigenes, gefühlvolles; es erfordert eine Naturgabe, bei deren Besitz der Künstler in jeder Beziehung seinen Zweck weit eher erreichen wird. Aber diese Gabe kann weder durch schriftliche, noch durch mündliche Mittheilung erhalten werden; sie ist eine angeborene Anlage des Geistes, und jeder Künstler muß sich hierin selbst überlassen bleiben und sich sein Farbengefühl selbst bilden. Zwischen Farbenkenntniß und Farbengefühl liegt ein mächtiger Unterschied; beide liegen noch weiter von einander entfernt, und verhalten sich ungefähr wie Theorie und Praxis zu einander. Das Farbengefühl ist ein reines Empfindungsvermögen, welches sich nur in seiner Ausübung aussprechen kann.

Hieraus ergibt sich auch die Verschiedenartigkeit der Meisterschaft und Genialität der großen Meister, so wie die Verschiedenartigkeit ihrer Werke. Denn das Farbengefühl und das Farbenstudium kann in keiner Weise mitgetheilt werden, man kann das Auge so wie das Gefühl nur durch Anschauung und Hinweisung auf die richtigen Farben-Nuancen in der Natur schärfen oder bilden. Man soll nicht in den Licht-, sondern in den Schattenpartien der Natur sein Auge für die Farben zu bilden

suchen, weil zwar in den Lichtpartien die Farben in der Natur bestimmter angegeben sind, während sie in den Schattenpartien unbestimmter, verschmolzen und verwoben erscheinen, aber hiebei das Farbenstudium, wenn auch schwieriger, doch um so gefühlvoller, reiner und sicherer sich entwickeln wird. Jeder Künstler gibt seine Färbung, wie sie das Auge ihm zeigt, und jeder malt, wie er die Farben in der Natur zu sehen glaubt, daher auch die Mannichfaltigkeit des Colorits der Kunstwerke.

Das Auge prüft, der Geist veredelt und bestimmt, und die Hand vollbringt den Ausdruck der Idee.

Es ist nicht so leicht eine reine, warme, klare und durchsichtige Farbe, und vorzüglich im hellen Schatten (Helldunkel), auf einem Gemälde hervorzubringen. Man kann nur durch anhaltendes Studium und nur durch richtiges Prüfen der Natur und durch genaue Beurtheilung derselben seinen Zweck erreichen. Oft hatte ich Gelegenheit in Gesellschaft einiger Kunstverwandten die Farben- und namentlich die Localschattentöne in der Natur zu betrachten, und es ergaben sich durch verschiedene Ansichten auch verschiedene Meinungen über diese Farbentöne. Jeder sah sie anders, und jeder glaubte recht gesehen zu haben, bis wir uns durch viele Anschauung und Mittheilung hierüber endlich vereinigten. Ob wir aber alle recht gesehen haben, ist eine andere Frage. — Nur durch vieles und richtiges Prüfen der Natur, mit der Farbentechnik verbunden, kann es dem Maler gelingen der Natur ähnliche Farbentöne zu mischen und auf seinem Gemälde hervorzubringen.

Es sehen auch nicht alle Augen die Natur gleich: das eine Auge sieht die Gegenstände in derselben, wenn es sich um feine Nuancen handelt, mehr roth, blau oder grün,

als das andere. Die Strahlenbrechung scheint auf die Augen verschiedenartig zu wirken und führt wohl auch größtentheils zu den verschiedenen Ansichten.

Wir haben hier die Oelmalerei vor Augen, und wollen dieselbe in praktischer Hinsicht näher beleuchten. Sie führt uns noch zu mehreren Betrachtungen; sie ist dasjenige Gebiet der Malerei, welches in wissenschaftlicher Beziehung noch vielfach im Dunkeln ruht. Wir müssen sie als eine für alle Zeiten selbständige betrachten, die in ihrem Berufe für Staffeleibilder mit einigen Ausnahmen alle Bedürfnisse des Künstlers befriedigt, und diese Ausnahmen sind nach unserer Ansicht weniger in ihrem Wesen als in ihrer Ausübung selbst zu suchen. Die Oelmalerei ist unstreitig jene, die, auf chemischen und praktisch geregelten Grundsätzen festgestellt, dem Künstler die größte Annehmlichkeit und die größte Bürgschaft der Dauer und Haltbarkeit gewähren kann. Gleichwohl kennt der Künstler ihre Gebrechen nur allzugut, deren hauptsächlichstes aus der mangelhaften Beschaffenheit der meisten Oele hervorgeht, weil das Oel durch seine fetten Eigenschaften mit den Farben verbunden, die bekannten nachtheiligen Folgen nach sich zieht. Angenehmer wäre es wohl, wenn man so zu sagen ohne Oel in Oel malen könnte. Ueber die Eigenschaften des Oeles werden wir an einem andern Orte, bei der Behandlung der Farben, zu sprechen Gelegenheit finden.

Daß die Behandlung des Künstlers im Allgemeinen auf die Erhaltung des Gemäldes einen wesentlichen Einfluß habe, unterliegt keinem Zweifel; das beweisen uns täglich die alten und neuen Kunstwerke, wenn wir sie miteinander vergleichen. Halten wir z. B. die Kunstwerke der Oelmalerei aus der italienischen und jene aus der

alten deutschen Schule gegeneinander, so bemerken wir in ihrer Conservirung einen auffallenden Unterschied. Die italienischen Malereien haben sich im Wesentlichen und manchmal sehr auffallend verändert. Ihre Farben sind größtentheils in einen gelblich braunen Ton übergegangen, und durchschnittlich haben sie sehr nachgedunkelt, und namentlich ist bisweilen an den Werken einiger jener Meister selbst ein großer Unterschied wahrzunehmen.

An den Malereien aus der alten deutschen Schule haben sich die Farben im Durchschnitt alle gut erhalten, sie sind noch feurig, rein und durchsichtig geblieben, weil die alten deutschen Meister ihre Technik mit äußerster Sorgfalt, man kann sagen schulgerecht gelernt haben, ehe sie zum Malen selbst übergegangen sind. Ueberhaupt spricht sich auch hierin der damalige deutsche Geist aus, insofern sich eine gründliche Auffassung und ein systematisch geregelter Gang in der Farbentechnik offenbart — Vorzüge, deren unsere jetzige Zeit, besonders in dem genannten Zweige, leider ganz ermangelt. Wir werden an einem andern Orte noch einmal auf diesen Gegenstand zurückkommen.

Für jetzt wollen wir die Malart einiger Meister betrachten, und sie in Vergleichung zu einander bringen; z. B. die Werke des großen Rubens, welcher seines Colorites und der schönen gut erhaltenen Farben wegen vorzüglich bewundert wird. Er malte mit denselben uns bekannten Farben, aber seine Malart war geregelt; er malte kühn, keck, sein Geist hat gleichsam über seine Hand zu gebieten vermocht, und seine Fertigkeit im Malen ist bewundernswürdig zu nennen. Die von ihm einmal aufgetragenen Farben blieben. Er malte sehr kräftig und mitunter wieder sehr dünn, und im Allgemeinen durchsichtig,

rein und hell. So viel ist gewiß, daß wenn ein Gemälde nicht oft und vorzüglich im noch ungetrockneten Zustande übermalt wird, die Farben haltbarer und unveränderter bleiben.

An den Gemälden des Guido Reni ist der Silberton mit solchen wenigen Mitteln und Farben erzeugt, daß seine Meisterschaft sich darin als einzig bewährt, und die zarten Tinten sind an vielen seiner Gemälde rein, man möchte sagen, beinahe unverändert geblieben. Namentlich liefert uns die fürstlich Liechtenstein'sche Gemäldegalerie in Wien viele Beweise. Da aber das pastose, kräftige und kühne Farbenauftragen vorzüglich nur bei Gemälden größerer Art angewendet werden kann, weil dieselben für eine gewisse Entfernung berechnet und in Effect gesetzt sind, so kann bei kleinen zierlich ausgeführten und staffirten Bildern, die dem Auge zur Anschauung gerade gegenüber stehen, nur im Wesentlichen darauf aufmerksam gemacht werden.

Jeder Künstler soll sich daher in seiner Technik vor allem einen geregelten Gang eigen machen, und namentlich soll er vorsichtig in der Auswahl seiner Farben seyn. Dieser Gegenstand ist für die Oelmalerei äußerst wichtig, und wir wollen uns daher um so mehr bemühen, ihn im weitern Verlaufe gründlich zu erörtern und ihn sowohl zum Besten der Kunst als auch zum Vortheil und zur Erleichterung des Künstlers nach Kräften zu beleuchten, möglichst fest zu stellen und mit wissenschaftlichen und praktischen Gründen auf das nachdrücklichste zu unterstützen suchen.

Die Oelmalerei ist die Basis aller Malarten; aus ihrer Technik entwickeln sich alle übrigen am vortheilhaftesten; sie führt zu einem eigenen gewissen, leichten

Schwunge im Farbenauftrag, und ihre freie Ausübung macht die Hand des Künstlers kühn und unternehmend. Wer die erste Grundlage im Malen aus der Frescomalerei entnimmt, und sich von vorne herein längere Zeit allein damit beschäftiget hat, mag in der Oelmalerei die ihr eigenthümliche Gewandtheit und Kühnheit im Farbenauftrage lange vermissen, während der Uebergang im umgekehrten Falle von der Oel- zur Frescomalerei viel leichter von statten geht.

Jedem Jünglinge, der sich dem edlen und schönen Berufe der Malerei widmet, möchte vielleicht gutmeinend zu rathen seyn, seine Malertechnik an einigen gediegenen antiken Köpfen, Grau in Grau zu üben, um sich vor allem die praktischen Handgriffe einigermaßen eigen zu machen, und um an einem unbeweglichen Gegenstande das Vorgefühl mehrfarbiger Mischungen zu bilden; dann ist das Copiren einiger Meisterwerke sehr zu empfehlen, worauf er dann im damit verbundenen Uebergange zur Natur seiner freien Ausbildung selbst überlassen bleiben soll.

Man möge mir erlauben, hier noch einige theoretische und praktische Ansichten über das Malen vorausgehen zu lassen, bevor ich zum Materiellen desselben übergehe, indem sie für einen angehenden Künstler vielleicht nicht unangenehm, ja demselben nützlich seyn möchten.

Das Malen ist jene Kunst, durch welche ein Umriß durch Licht und Schatten, vermittelst der Farben und deren Abstufungen, zu einem Gemälde ausgebildet wird. Die Malerei erhebt sich hiedurch, je nach der Vollkommenheit desselben, zur Kunst. Sie beruht ganz auf richtiger Auffassung des Lichtes und des Schattens. In der Natur geht das Licht voraus; der Schatten ist Mangel

desselben, und erscheint in der Natur bald schwächer, bald stärker. Der Eindruck ist aber für den Beschauer ein entgegengesetzter, weil sich der Schatten dem Auge als eine weit größere Masse zeigt. Das Licht bestreicht die hervorragenden hohen und höchsten Gegenstände in der Natur in den verschiedenartigsten und zartesten Abstufungen, durch welche die Natur als ein Gemälde vor unsern Augen erscheint.

Es ist aber die Aufgabe der Malerei, die Natur in ihrer hohen Vollkommenheit aufzufassen und in ihrer Wahrheit darzustellen. Durch das Malen sollen die Formen durch Licht und Schatten mit Farben wechselweise gehoben und durch Mitteltöne in natürlichen und zarten Uebergängen in Harmonie gesetzt werden. Die Harmonie ist eine Fähigkeit, den Unterschied der zu ordnenden Farben und die geeigneten Farbentöne durch Gefühl richtig berechnen zu können.

Die Malerei hat verschiedene Rangstufen der Art ihrer Ausübung. — Es gibt eine mechanische, eine manierirte und übertreibende und eine wahrhaft poetische.

Die erstere faßt die Natur mehr oder weniger buchstäblich auf und gibt sie wie ein Daguerréotyp in sklavischer, ängstlicher Weise wieder. Die zweite tritt, besonders bei größern Darstellungen, immer da hervor wo es am ächten Kunstsinne mangelt, wo die wahre Weihe des Genius fehlt und darum der Künstler zu übertriebenen, unnatürlichen oder durch Glanz und Buntheit das ungebildete Auge bestechenden Farben seine Zuflucht nimmt. Hier soll die Farbe die innere Leerheit des Gebildes gleichsam verhüllen. Doch wird dieß Bemühen fruchtlos seyn. Die schöne Farbe kann den fehlenden Geist nicht ersetzen, und umsonst wird der Künstler nach dem Ausdrucke der

Hoheit und des Seelenadels streben, wenn diese nicht selbst in ihm wohnen und von ihm mit Begeisterung empfunden werden. Die dritte Art der Ausübung der Malerei ist jene, die auf dem wahren Kunstberufe ruht, von sklavischer Nachahmung der Natur und falschem Scheine derselben gleich weit entfernt, die durch geistige Gewalt den Stoff beherrscht und Werke hervorbringt, die, unabhängig von dem wechselnden Geschmack des Tages, in ewiger Jugendfrische der Gegenstand der Bewunderung aller Jahrhunderte sind.

Am innigsten hat sich die Malerei von jeher dem religiösen Gebiet angeschlossen und dessen Bedürfnisse zu befriedigen gesucht. Aber gerade hier erscheint sie oft, theils wegen der höheren Aufgabe die sie erreichen soll, theils wegen der mittelmäßigen Talente die sich dieser Aufgabe unterziehen, um den Bedürfnissen des Cultus zu genügen, auf einer sehr niedern Stufe — der des mechanischen Hervorbringens und Copirens. Es wäre indeß sehr zu wünschen, daß auch die für das ungebildetere Volk bestimmten religiösen Gemälde den Anforderungen eines reinen Geschmackes entsprächen, da sich durch die fortgesetzte Betrachtung des Schönen der Sinn für das Schöne auch in roheren Gemüthern unfehlbar entfalten würde. Erfreulich ist die Wahrnehmung, daß in Bayern von Seite der Akademie der bildenden Künste in neuerer Zeit die weise Anordnung besteht, daß nicht bloß in Städten, sondern auch mehrfältig auf dem Lande an die Stelle geschmackloser, widriger Zerrbilder des Heiligsten edle und rein empfundene Gebilde aus geübten Meisterhänden treten. Die Kunst wird einst ihren schönsten Triumph feiern, wenn es ihr allmählich gelingen wird, ihre Thätigkeit nicht bloß dem Gebildeten und Reichen, sondern auch dem Ungelehrten und Unbemittelten zugänglich und ersprießlich

zu machen und ihre höchste Würde im Dienste der Religion allgemein zu offenbaren.

Noch eines andern Falles haben wir zu gedenken, wenn nämlich von einem begabten und gewandten Künstler ein Werk hervorgebracht wird, worin die Natur aus Mangel eines geistig höheren Kunstriebes so zu ägen nur auf die Leinwand übergetragen ist, ohne daß deßhalb eine höhere Idee und ein geistiges Schaffen sichtbar wird. In solchen Werken, die immer nur als mehr oder minder gelungene Studien gelten können, würde sich der praktische Gang der Malerei wohl mit Bestimmtheit nachweisen lassen, während sie auf die höhere Weihe der Kunst keinen Anspruch machen.

Jeder angehende Künstler soll nach einem höheren Ziele streben, und vor allem soll er die schönsten Formen und Gestalten in der Natur aufsuchen, sich mit ihnen vertraut machen und sie mit selbständigem Geiste, mit Zart- und Schönheitsgefühl prüfend, veredelt, bildlich in malerischer, wohlgeordneter Wirkung darzustellen sich bemühen. So schön sich die Natur auch in der Regel zeigt, so wird sie doch selten in ihrer ganzen Vollkommenheit sichtbar, und diese Mängel zu ergänzen, diese Vollkommenheit theils in der Natur aufzufinden, theils durch das Schönheitsgefühl zum Ganzen zu verbinden und das Fehlende zu ersetzen — ist die größte Aufgabe der Kunst. Denn der Naturalismus allein vermag die Natur niemals ganz wiederzugeben wie sie ist, oder er gibt doch nur sie allein — ohne Geist und Seele.

Stets soll mit der Naturbetrachtung die Vergleichung anerkannter Meisterwerke Hand in Hand gehen; dann wird gewiß durch Fleiß und festen Willen die

Einsicht in die wahre Auffassung und Darstellung des Kunstwerkes erlangt werden. Die zweite Stufe der Malerei, die wir die übertreibende genannt, hat mehr einen negativen als positiven Werth, insofern sie zeigt wie nachtheilig es ist die Schranken der Farbe und das Maaß der Schönheit zu überschreiten und gleichsam überbieten zu wollen. Die dritte und höchste endlich hat ihren Werth durchaus und lediglich in sich selbst. Sie zeigt den eigentlichen Geist der Zeit, den Stufengang und ihre Bildungsperioden an. Ihr Beruf ist es, für alle Zeiten die geistige Kunstbildung nach ihren Gesetzen festzustellen, die Schranken zu halten, und so dient sie derselben als Vorbild und als Anhaltspunkt.

Jedem Zweig der Malerei gebührt in seiner Vollendung der Anspruch auf die höhere Kunst, insofern sich in jedem Werke dieser Art eine höhere Auffassung und eine natur- und kunstgerechte Ausübung aussprechen muß. So kann z. B. eine an sich ziemlich ungünstige landschaftliche Gegend, die der Künstler der Natur entnimmt, zur idealischen Schönheit in ihrer Art umgeschaffen werden. — Ohne sich von dieser freien Umgestaltung Rechenschaft geben zu können, von der sie keine Ahnung haben, werden selbst ungebildetere Beurtheiler eines solchen Werkes unwillkürlich von ihm angezogen und durch das jedem Menschen innewohnende verborgene Schönheitsgefühl bewegt werden.

In einem Genrebild können z. B. ebenso aus dem gewöhnlichen Leben aufgefaßte Gegenstände in einer solchen ästhetischen Veredlung und mit einer gewissen schwungvollen malerischen Auffassung dargestellt werden, daß sie hiedurch zu einem in seiner Art ausgezeichnetsten

Meisterwerke erhoben werden. Ebenso verhält es sich mit den Gemälden aus dem Stillleben.

Die Historienmalerei ist unstreitig die höchste Stufe der Ausübung der Malerkunst, wenn sie nämlich in ihrer geistigen Erhabenheit und Würde sich kund gibt. Ihre Ausübung umfaßt vielseitige Kenntnisse und vorzugsweise die eigentliche Kunstkenntniß, das heißt, die Einsicht, das Gefühl und die Begeisterung für das Studium, — Anforderungen, die man an die Kunst im Allgemeinen, insbesondere aber an die Historienmalerei zu machen berechtigt ist. Vor allem aber erfordert sie einen selbstständigen, selbstschöpferischen Genius. Gleich der Dichtkunst schafft sie ihre Gebilde aus der Idee und Phantasie, und nimmt einen höheren oder tiefern Rang ein je nach dem Grade ihrer Darstellungskraft, die bisweilen selbst Gegenstände umfaßt, die weit unter ihrer Würde zu liegen scheinen. Auf sie soll der angehende Künstler sein Hauptaugenmerk richten, und wo möglich ihr höchstes Ziel zu erreichen suchen.

Was die Kunstkenntniß betrifft, so kann dieselbe nur durch gründliches Studium der antiken Schönheitsformen, der Natur und durch vergleichendes Betrachten und Studiren classischer Meisterwerke gewonnen werden. Die Kunstkenntniß bildet nebst dem Studium die Begränzung der individuellen Phantasie, innerhalb welcher Schranken sich die Productionen bewegen. Hieraus entspringen dann auch die verschiedenen Grade und Abstufungen größerer oder geringerer Annäherung zur Vollkommenheit.

Manche Künstler, und namentlich angehende, können z. B. ihre Darstellungen kunstgerecht zeichnen und malen; allein es kann, besonders bei reicheren Darstellungen, der Fall seyn, daß das Schönheitsgefühl und das Edlere

der Darstellung vermißt wird, welcher Mangel auf die Malerei empfindlich zurückwirkt, so daß ein solches Gemälde bei aller Richtigkeit der Zeichnung und Farbengebung als unästhetisch bezeichnet werden müßte.

Malereien hingegen, bei denen sich eine excentrische Phantasie oder ein zu leichter, von der Natur abweichender Schwung zu erkennen gibt, so daß in den dargestellten Gegenständen entweder in Betreff der Composition, oder auch nur in Hinsicht der Nebenwerke, wie z. B. der Draperien u. dgl., von der Wahrheit abgewichen wird, werden mit dem Namen „manierirte" bezeichnet. So wie z. B. bei der Darstellung der menschlichen Körpertheile die Natur in ihrer Schönheit aufgefaßt, und wo sie in ihren einzelnen Theilen vermißt wird, ergänzt werden soll, so sollen auf einem Gemälde in gleicher übereinstimmender Wahrheit alle Umgebungen, und namentlich die Draperien, sorgfältig gewählt, und den zum Grunde gelegten Formen nach, nicht überladen, naturgemäß gelegt werden, so daß das ganze Werk das Gepräge eines geistigen Adels an sich trägt. Jedes ächte Malerwerk soll nicht nur die Sinne, sondern vor allem den Geist und das Gemüth, und zwar nicht bloß theilweise, sondern in der ganzen Durchbildung vollkommen befriedigen.

Die Malerei ist einer der schönsten und edelsten Berufe im menschlichen Leben. Sie ist am anziehendsten während ihrer Ausübung; denn für den Künstler ist das Malen selbst mit weit mehr Genuß verbunden als das Bewußtseyn gemalt zu haben; er genießt die Kunst im wahrsten Sinne des Wortes, indem er malt. Aber gerade dieser Reiz und dieser Genuß sind es auch, durch welche schon viele schöne Talente frühzeitig als Opfer gefallen sind.

Der Hang und der Reiz zum Malen sind in der Regel übermächtig; sie sind den jugendlichen Jahren angeboren. Schon viele angehende Künstler sind zum Malen übergegangen, noch ehe in ihnen ein Fundament zur eigentlichen Kunst gelegt war, oder bevor sie sich auch nur die hiezu nothwendigsten und unentbehrlichsten Kenntnisse eigen gemacht hatten. Das frühe oder das zu frühe Malen ist für solche sehr gefährlich, die in sich den Beruf zur wirklichen höheren Kunst tragen. Die Jünglingsjahre sind zu einer richtigeren Beurtheilung des einzuschlagenden Weges allzu unreif, und der natürliche Hang zum Malen gewöhnlich zu groß, als daß hierin die nöthige Selbstbeherrschung den geflügelten Eifer zu bezähmen vermöchte.

Häufig ist es leider der Fall, daß hiedurch schon viele Talente, wenn auch nicht zu Grunde gegangen, doch in eine schiefe Richtung gerathen sind, die ihnen entweder nur einzelne Vorzüge gewährt, indem sie sich in einer gewissen keines weitern Fortschrittes fähigen Manier bewegen lernen, oder fortan darauf angewiesen sind eine sehr beschränkte und untergeordnete Stelle in der Ausübung der Kunst einzunehmen.

Das Zeichnen, und zwar das vielfältige und gründliche Zeichnen nach edlen Formen und der Natur, führt zur wahren Meisterschaft. Wer mit Sicherheit und Gründlichkeit zeichnen gelernt hat, dem wird das Malen verhältnißmäßig nur geringe Mühe machen, weil im engsten Sinne genommen die Malerei nichts anderes ist als ein Zeichnen mit Hülfe der Farben. Wer keine Fähigkeit besitzt edle Gestalten und Formen gründlich zu zeichnen, der wird auch diesen Mangel durch Farben gewiß nicht ersetzen. Das Malen läßt sich nach einer vorausgewonnenen gründlichen

und festen Hand in der Zeichnung leichter nachholen, als in späteren Jahren ein gründliches Studium der Zeichnung nachzuholen ist. Wenn einer Malerei eine gediegene, gründliche, poetische und edle Zeichnung zum Grunde gelegt ist, wird sie, wenn sie auch mit minderem Farbenreize geschmückt erscheint, dennoch als ein Meisterwerk ihre Anerkennung und Würdigung finden, während solche Werke im umgekehrten Falle diesen Anspruch nicht machen können.

Wenn ein Bild durch die Farbengebung zu einem Kunstwerke erhoben werden soll, oder wenn dieß allein beabsichtigt wird, dann werden jederzeit die höheren Anforderungen der Kunst darunter leiden, und solche Erscheinungen, wie gelungen sie auch erscheinen, gehören doch nur dem vorübergehenden Geschmack der Zeit an. Es gibt Malereien, bei denen die größte und gewandteste Technik bewundert werden muß, allein die Grundlage einer tiefern Kunst, oder eine kunstgerechte Zeichnung, wird oft von dem durchdringendern Blicke des Forschers und Kenners vermißt werden. Solche Werke können wohl dem minder scharfen Urtheil als vorzüglich erscheinen, aber der Kundige wird sich durch ihre blendende Außenseite nicht täuschen lassen. Ebenso verhält es sich mit solchen Werken, welche durch den Schein des Gefühls und der Begeisterung und durch eine erkünstelte Farbenpracht zu imponiren suchen.

Es soll indessen weder mit diesen noch den vorhergehenden Aeußerungen irgend eine Beschränkung des freien Gebiets der Kunst, noch eine vorgefaßte Meinung über dasselbe ausgesprochen oder verstanden werden, da der Wirkungskreis der künstlerischen Thätigkeit keine andere Schranke kennt als die der Genius ihm vorschreibt, kein anderes Gesetz als das ewige, unveränderliche, zu

allen Zeiten von dem ächten Schönheitsgefühl anerkannte allgemeine Kunstgesetz. Die wahre Kunst ist stets nur Eine; ihre Ausübung dagegen bleibt eine mannichfaltige und unbeschränkte.

Die Werke der verschiedenen Kunstepochen sind aus einem und demselben Streben hervorgegangen: dem Streben nach höchster Vollkommenheit. Jede Zeit hat die Aufgabe, durch die Kunst die Natur zwar getreu, aber doch im poetisch erhabenen und edlen Sinne bildlich wieder zu geben, und zwar so, daß das Kunstgebilde als eine innige Vereinigung der Naturwahrheit und der idealen Schönheit sich darstellt. In diesem Geiste aufgefaßt, sprechen sich zwar die Kunstwerke in den verschiedenen Epochen, sowohl was die einzelnen Formen als was die Darstellungsweise überhaupt betrifft, im Charakter verschieden aus. Die Zeiten oder die Entwicklungsperioden der Kunst können wohl die Kunstansichten, die Ausübungen und die Bedürfnisse umgestalten, aber sie können den wahren Geist oder die Seele der Kunst nie ändern.

Die griechische, die italienische und die frühere deutsche Kunstepoche weichen unter sich im Charakter verschieden ab, und doch hat jeder Typus in seiner Art die höchste geistige Kunst zur Grundlage. Wer also dem Ziele, eine geistig erfaßte und klar empfundene Idee bildlich darzustellen, am nächsten kommt, hat die höchste Aufgabe der Kunst gelöst. — Diejenigen die nach diesem Ziele gestrebt, so wie die gelösten Grade der Aufgabe, zeigt uns die Geschichte der Kunst in ihrem Verlaufe.

Jede wahre Kunstausübung soll nach den individuellen Anlagen, nach dem vorherrschenden Berufe, nach eigener Ansicht und Neigung sich selbst überlassen bleiben. Auf diesem Wege entstehen die genialsten und mannich-

faltigsten Werke der Kunst, und auf diesem Wege sind auch die verschiedenen Bildungsstufen und eigenthümlichen Richtungen der Künstler entstanden; nur sollen die Gränzen des Maaßes nicht überschritten werden. Die Kunstgeschichte zeigt uns daß, so oft diese Gränzen sowohl in den schöpferischen Productionen als im Malen durch Hintansetzung der Gesetze der Farben überschritten werden, die Kunst jeder Zeit in Verfall gerieth, und namentlich ist Uebertreibung der Farbe der erste Vorbote des Verfalls der Kunst im Allgemeinen. Es ist natürlich, daß die Farbengebung, als eine mehr auf die Sinne wirkende Kunst, schneller als jede andere befriedigt, um so mehr da der Sinn für Farben, als eine angeborne Neigung des Menschen, gerade bei der größeren, minder gebildeten Menge vorherrschend ist. Daher kömmt es, daß man im gewöhnlichen Leben auch bei denen, die im Uebrigen kein Kunsturtheil besitzen, eine so große Vorliebe für Gemälde findet, und so muß und wird sich die Malerkunst, im Anfange wohl auch gegen ihre Ueberzeugung, endlich diesem verwöhnten Zeitgeiste anschmiegen, wodurch die höhere oder die wahre Kunst, als nicht unumgänglich nothwendig für die Bedürfnisse des herrschenden Geschmackes, verkümmert wird, so daß sie nach und nach dem verwöhnten Farbenreize unterliegt und, indem sie ihm fröhnt, dem Verfall zugeht.

Jeder wahre Künstler soll dahin zu wirken suchen, einem solchen gefährlichen Uebel möglichst vorzubeugen, und namentlich ist auch dieses die Aufgabe unserer Zeit in Hinsicht der Farbengebung, denn gewiß geht unsere gegenwärtige Zeit an Farbenpracht und Farbenaufwand zu weit, und es mag sie wegen zu mannichfaltiger und zu schöner Farbengebung mancher Gemälde einiger Vorwurf

treffen. Unstreitig ist in der Malerei der Sinn für schöne Farben oder für zu hochgestellte Farben durch den Geist der Zeit auch zu sehr gesteigert worden. Ist die Zeit nur einmal hierüber zur Erkenntniß gelangt, so wird sie gewiß bald zum rechten Maaße umlenken.

Ein solcher Wendepunkt scheint uns nicht ferne, und seine Frucht wird der Uebergang zu einer zwar schönen und reinen, aber auch naturgemäßen Malerei und Farbengebung seyn. Immer ist es von übler Vorbedeutung, wenn sich die Kunst im Allgemeinen und namentlich wenn sich die Malerei nach dem Zeitgeiste richtet, oder wenn sie sich darnach zu richten gezwungen fühlt.

Die Kunst hat den Beruf, daß sie den Geschmack bilden soll. Die Malerei soll dem Auge, wie dem Gefühle immer nur solche Darstellungen bieten, die den strengeren Forderungen der Kunst genügen; sie soll durch ihren würdigen ästhetischen Einfluß mit dem Zeitgeiste kämpfen, und ihn zwingen sich selbst in seiner falschen Richtung zu erkennen. Die Kunst soll aber ihre eigenen edlen, schönen und mächtigen Waffen dem Zeitgeiste nicht selbst opfern. Dieser, nur auf die Sinne wirkende, irdische, dem Höheren entfremdete Reiz wird durch eine edle und verständige Leitung bald dahin geführt werden, wo er nur noch im Dienste einer reineren Gewalt und sittlicher Zwecke erscheint.

An einem Bilde sollen nicht die Farben, sondern der innere Kunstwerth anziehen und nur dieser bewundert werden; sie sollen nur dazu dienen, dem Gemälde einen eigenthümlichen höheren Reiz zu verleihen. Doch soll hiemit nicht gesagt seyn, daß zu einem Gemälde keine schönen Farben angewendet, oder diese nicht wohlgefällig auf das Auge wirken sollen, sondern es ge=

hört vielmehr zur Aufgabe der Malerei, daß die Farben in ihrer größten Reinheit und Schönheit gemischt und zum Theil auch ganz angewendet werden; aber nur sollen sie in ihrer Beschränkung und nicht auffallend, sondern stets im Einklange zum Ganzen erscheinen. Wie empfindlich wirken nicht auf das veredelte Gefühl die auf einem Gemälde in ganzen Partien angebrachten und auf das höchste gesteigerten Farben, und um so mehr, wenn in solchen verschiedenen Partien auf einem Gemälde über einer schon grellen Unterlage eine wieder eben so grelle oder noch grellere Lasur angebracht wird.

Bei genauer Betrachtung eines Gegenstandes sieht man in der Natur die schönen Farben nur sparsam im höchsten Lichte, in ihrer Pracht; im Uebrigen sieht man sie in stufenweiser Abnahme der Kraft der Töne bis zum tiefsten Schatten; nur darf man hiebei nicht außer Acht lassen, daß in der Natur die Optik in der vollsten und größten Umgebung des Lichtes verschiedenartige Täuschungen für das Auge hervorbringt. Die Farbengebung soll auf einem Bilde im würdigsten Einklange mit der geistigen Schöpfung stehen, und vorzüglich sollen Staffeleigemälde einen ruhigen und würdigen Effect hervorzubringen im Stande seyn. Durch die vielfältig angebrachten schönen Farben werden die Sinne zerstreut, die erforderliche malerische, schöne und ruhige Wirkung und der Zusammenhang gestört.

Eine Aeußerung von Cicero, die er dem Cato in den Mund legte, könnte hier ihren Platz finden; er sagt: „denn was heißt nach Art der Giganten mit den Göttern Krieg führen anders, als gegen die Natur ankämpfen?“

Diese Stelle könnte man auch auf unsern überreizten Farbensinn beziehen, der sich daraus eine warnende Lehre entnehmen kann, die ihn für die Folge in naturgemäßere Schranken zurückführen wird. Schade für unsere so hochgestellte und erfreuliche Kunstepoche, daß sich in dieser Beziehung nicht unerhebliche Ausartungen und Abweichungen von dem richtigen Pfade wahrnehmen lassen!

Für alle aber, die als Leiter und Vorbilder an der Spitze des jetzigen deutschen Kunstlebens stehen, ist es zur dringenden Pflicht geworden den Zeitgeist in dieser seiner falschen Richtung zu bekämpfen und den übermäßigen Hang zur bunten und grellen Farbe, deren unbedingte Anwendung selbst auf die Architektur und Skulptur uns ein unheilvoller Vorbote des sinkenden guten Geschmackes scheint, mit Nachdruck aus den Hallen der edleren Kunst zu verbannen!

Bei den localen Bestimmungen der Malereien muß jedoch wieder ein wesentlicher Unterschied gemacht werden. Große unbewegliche Wandgemälde haben nämlich die Bestimmung, auf das Gemüth einen lichten, heitern und lebensfrohen Eindruck in dauernder Weise hervorzubringen; sie sollen das Gemüth erheben, niederschlagende Einwirkungen des gewöhnlichen Lebens entfernt halten und einen erheiternden, belebenden Einfluß üben. Zu diesem Zwecke scheint es Bedürfniß, die Farben im allgemeinen höher und glänzender zu stellen als sonst nothwendig wäre. Dieses kann an großen Wandgemälden im ganzen wohlberechneten Zusammenhange auch geschehen, ohne daß die Kunst und das Kunstgefühl verletzt wird. Wenn die Farben in Licht und Schatten in zarter und doch kräftiger Abstufung abweichen und dieselben mit

Gefühl wohl gewählt einander entgegengestellt werden, so können und müssen sie sogar bei solchen Gemälden an einigen Stellen im Durchschnitte hoch und aufs glänzendste gehalten werden. Ebenso verhält es sich mit den Malereien für andere öffentliche Zwecke.

Da es außer der Tendenz dieses Buches liegt, von großen Mauergemälden zu sprechen, die hier nur im Vorbeigehen berührt werden konnten, so wollen wir uns wieder zu den Staffeleigemälden hinwenden und die Oelmalerei bis zum Schlusse weiter verfolgen.

Da dieses Buch einen populären Zweck hat, und hauptsächlich für angehende Künstler dienen soll, so wird man den Verfasser nicht der Anmaßung beschuldigen, wenn er mit Bestimmtheit ausspricht, was im Einzelnen verschiedene Modificationen zuläßt. Es ist ihm um Belehrung und Unterweisung zu thun, und lag daher außerhalb seines gesteckten Zieles auf verschiedene oft noch streitige Nebenfragen einzugehen. Hier sollte nur im allgemeinen eine feste Richtschnur gegeben werden, um als Leitfaden in den labyrinthischen Gängen des unermeßlich weiten Kunstgebietes zu dienen.

Dem angehenden Künstler mag es gewiß willkommen und von Nutzen seyn, wenn ihm einige Anhaltspunkte, Belehrungen und Unterweisungen mitgetheilt werden, so wie es vielleicht auch dem reifern Künstler auf der andern Seite angenehm erscheinen möchte, wenn er einige aus praktischen Erfahrungen und Ueberzeugungen hervorgegangene allgemeine Regeln und Vortheile übersichtlich zusammengestellt findet.

Es möchte daher der noch folgende Verlauf dieser Abhandlung wohl einigen Nutzen für Künstler und Kunstfreunde gewähren, da dieses Gebiet der Malerei in wis-

senschaftlicher und vorzüglich in praktischer Hinsicht noch völlig unbebaut ist, und es sich in einem solchen ungeregelten, man möchte sagen verwirrten Zustande befindet, daß sich die Folgen davon im allgemeinen sehr empfindlich zeigen. Der nachfolgende dritte Abschnitt soll eine Belehrung über die Farben, ihre näheren Bestandtheile und Eigenschaften darbieten, weil namentlich bei Oelgemälden der Künstler sowohl mit den guten als mit den schlechten und unreinen Farben, mit Bezugnahme auf die nachtheiligen Wirkungen derselben da sie mit Oel verbunden sind, so wie mit den Folgen eines ungeregelten Verfahrens, so viel als möglich vertraut und bekannt gemacht werden soll.

Der angehende Künstler hat in dieser Beziehung noch gar keine Kenntniß und Erfahrung; es fällt ihm schwer und es erfordert viele Zeit bis er mit der Technik nur einigermaßen bekannt wird. Die Malerei ist ein großes und weit umfassendes Studium, und die Vorzüge einer sich eigen gemachten vortheilhaften, geregelten Technik sind für ein Gemälde in doppelter Beziehung, einerseits auf die Erhaltung und Dauer, andrerseits auf die Wirkung von größtem Nutzen.

So leicht die Oelmalerei in ihrer Behandlung erscheint, oder so leicht sie zu üben ist und sich eigen gemacht werden kann, so zart und so empfindlich ist sie auch wieder auf der andern Seite bei Unkenntniß der Materialien oder bei einer oberflächlichen Behandlung derselben für die Folge.

Was die malerische Wirkung betrifft, so kann sich diese weit leichter eigen gemacht werden, weil das Gefühl, das Auge und die Betrachtungen eher zum Ziele führen,

was bei der Unkenntniß in den andern eben berührten Gegenständen der Fall nicht ist.

Jeder angehende Künstler, der zum Malen übergeht, malt lange kalt, trüb und undurchsichtig, namentlich beim Malen des Fleisches; er mischt seine Farben so lange kalt und grau, bis ihn sein Gefühl nach und nach zu einer bessern Ueberzeugung führt. Gewöhnlich malt er die Umgebungen und Draperien mit sogenannten ganzen Farben, ohne hiebei in eine zartere Farbenmischung oder Farbenbrechung überzugehen, und so bildet er sich mit der Zeit sein Farbengefühl nach seiner Fähigkeit und nach seiner Weise selbst. Der eine entwickelt seine Technik mit leichter Gewandtheit, während es dem andern wieder zur schweren Mühe wird; der eine gewöhnt sich einen starken Farbenauftrag an, während der andere die Farben ganz dünn aufträgt. Wir wollen die Vortheile und die Nachtheile in diesen zwei Fällen auseinander zu setzen versuchen.

Vor allem muß auf den Gegenstand und auf seine materielle Größe Rücksicht genommen werden. Große Gegenstände, oder Gegenstände größerer Art, sollen und müssen auch in der Farbe pastoser behandelt werden als kleinere. Würden auf einem Gemälde größerer Art die Farben nicht stark oder pastos aufgetragen, so würde die Malerei nicht gehörig hervortreten und keine wirkliche größere Rundung erhalten werden. Vorzüglich ist dieß bei dem Fleisch in malerischer Hinsicht von größtem Vortheile. Wenn z. B. zwei Gemälde größerer Art, von gleicher Darstellung, das eine mit starken, das andere mit dünn aufgetragenen Farben behandelt werden, so wird ersteres eine ungleich größere malerische Wirkung und Rundung zeigen als letzteres, und wenn letzteres auch viel aus-

geführter und sorgfältiger behandelt worden wäre. Vorzüglich wirkt auf die Rundung einer Malerei, wenn die Contouren sowohl an Fleischpartien als bei den Draperien nicht scharf gelassen, sondern in die Umgebung schön verschmolzen, und die Reflexe hiebei gehörig angebracht werden.

Ein mit dünnen oder mit wenig Farben aufgetragenes Bild kann im Arbeitszimmer des Künstlers wohl seine vermeinte Wirkung machen, allein in der Umgebung von andern Bildern, welche mit pastos aufgetragenen Farben behandelt wurden, wird ersteres hiedurch an seiner Wirkung viel verlieren, und der Künstler glaubt in solcher Umgebung sein eigenes Werk oft kaum mehr zu erkennen — ein Umstand, der für Künstler und für Kunstwerke schon oft von größtem Nachtheile war. Auf einer bündigen Unterlage können hernach die Lasuren mit weit größerem Vortheile angebracht werden. Daß aber ein starker Farbenauftrag allein ein Gemälde zu einem Kunstwerke nicht zu erheben vermag, versteht sich von selbst.

In chemischer Beziehung ist es zweitens natürlich, daß das Oel, wenn die Farben nur in dünnen Lagen bestehen, durch das öftere Uebermalen in dünnen Farbenschichten, und durch das öftere Anfeuchten eines Gemäldes während der Arbeit, zuletzt der vorherrschende Theil und zu nahe und oft angehäuft wird. Hat das Oel zur Vertrocknung oder zum Auftrocknen nicht hinlängliche Nahrung, das heißt Farbe, so wird es seine schädlichen Einflüsse um so eher und um so häufiger verdoppeln. Bei Gegenständen kleinerer Art, oder kleineren Darstellungen, die auf das zierlichste ausgeführt werden müssen, kann aber ein starker Farbenauftrag nicht angebracht werden, und diesen sollten die

angehenden Künstler nach unserer Ansicht und Erfahrung aus den eben angeführten Gründen einer besonders sorgfältigen Behandlung unterstellen. Bei solchen Gegenständen würde der Künstler gut thun, wenn er seine Oelfarben, vorzüglich, und wenn auch nur bei einer guten Untermalung, mit rectificirtem Terpenthinöl auf der Palette verdünnt auftrüge. Das Terpenthinöl macht erstens die Farben weit eher trocken, weil das Quantum des Oeles verdünnt und vermindert wird; ferner wirkt es selbst auf die Erhaltung der mit Oel verbundenen Farben äußerst vortheilhaft. Es werden z. B. zwei aus gleichem Oele und gleicher Farbe bestehende weiße Anstriche, der eine mit reiner Oelfarbe, der andere mit durch Terpenthinöl verdünnter Farbe, in ihrer Beständigkeit und Veränderung einen äußerst auffallenden Contrast zeigen; letzterer wird sich in seiner Weiße sehr lange und unverändert erhalten, ersterer bald ins Gelbe verändert werden.

Unser genialer Hofmaler Peter Heß läßt seinen Gemälden größtentheils eine gute Untermalung von mit Terpenthinöl verdünnten Farben vorausgehen. Die Malereien erscheinen sehr hell und rein, werden bald trocken, und das Uebermalen kann eher geschehen, wobei von der Unterlage als durchschimmernd vieles benützt werden kann. Diesen Gegenstand werden wir noch bei einer andern Gelegenheit für das Allgemeine der Oelmalerei in Betracht ziehen — wenn von den Farben gehandelt werden wird.

Der angehende Künstler soll beim Untermalen so viel als möglich trachten reine und warme Farben als Unterlage anzubringen, und sich hiebei nicht auf das Uebermalen verlassen. Es ist immer schwer auf einer kalten oder trockenen Unterlage wieder reine und durchsichtige Töne hervorzubringen, weil kalte oder trocken erscheinende Far-

ben immer mehr oder weniger wieder durchschimmern. Kältere Töne können nöthigenfalls leicht wieder angebracht werden; denn gewöhnlich rechnet der Anfänger bei der Untermalung auf spätere Anbringung der schöneren und reineren Farben, wobei aber immer die Arbeit erschwert und der Zweck nie vollkommen erreicht wird. Schon bei der Untermalung soll man auf die möglichste Harmonie und auf zarte ineinander verschmolzene Uebergänge bedacht seyn, und die aufzusetzenden Lichtmassen oder Lichter, z. B. an einem Gewande, nicht aus den zum Grunde gelegten Localfarben mit Weiß allein vermischen, sondern dieselben immer mit einer andern geeigneten warmen Farbe, mehr oder weniger vermischt, brechen, weil solche Gemälde immer kalt und trocken erscheinen. Besonders erscheinen in dieser Art stumpf und hart die schwarzen, rothen und grünen Farben. Bei diesen sind aber auch die ins Bläuliche gebrochenen Lichter am ungeeignetsten; am vortheilhaftesten sind hiebei die ins Gelbliche gebrochenen anzubringen.

Auf solchen glücklichen Uebergängen, und in der Zueinander- und Gegeneinander-Stellung der Farben, beruht das eigentliche Farbengefühl. Bei der Farbenanreihung und Farbenvertheilung kann man in den Uebergängen vielfältig die von der Natur gegebenen sieben prismatischen Farben zu Grunde legen und berücksichtigen; sie sind in ihrer natürlichen Folge: violett, dunkelblau, hellblau, grün, gelb, orange und roth.

Wir wollen hier in keine physikalische Zergliederung eingehen, und einzig nur den Zweck der Kunst vor Augen haben. Diese von der Natur gegebenen und zusammengestellten Farben werden, auch in ihren gebrochenen Tönen nebeneinander und einander entgegengestellt, dem Auge

immer einen gewissen wohlthuenden und ruhigen Eindruck gewähren. Obwohl hinsichtlich dieser Farben die zarten Lichtübergänge nach denselben Regeln, nur im Gegensatze der Farben angebracht, ebenfalls stufenweise wieder hervorgehen, so ist hiebei doch wieder zu bemerken, daß dieselben nicht in zu abspringender Art behandelt werden dürfen.

Sogenannte ganze Farben erscheinen auf einem Gemälde stumpf und abstract, wenn sie nicht sparsam, wohlberechnet und verstanden angebracht wurden. Jeder Farbe soll an einem Gemälde, vorzüglich in reicheren Darstellungen, eine ähnliche, im Gleichgewichte zu den andern Farben berechnete, entgegengestellt werden, z. B. einer rothen eine röthliche, einer blauen eine bläuliche u. s. w. Keine Farbe soll allein wahrgenommen werden, das heißt allein und auffallend hervortreten oder in die Augen fallen, sondern sie sollen in ihren Uebergängen berechnet, in Uebereinstimmung gebracht werden.

Wenn auf einem Gemälde keine sogenannten kalten, sondern nur warme Farben angebracht werden, so werden selbst die schönen Farben nicht nur nicht mehr imponiren, sondern es wird auch keine malerische Wirkung hervorgebracht werden. Der Gegensatz ist schon in sich selbst erklärlich. Es wird kein Gemälde eine ruhige Haltung und einen lieblichen Eindruck gewähren, wenn auf demselben die schönen Farben überall zerstreut angebracht sind. Ein rein gemischter, untergeordneter Farbenton macht auf einem Gemälde, je nach dem Gegenstande entweder im Ganzen, oder abwechselnd mit schönen Farben, einen eben so wohlthätigen Eindruck und auf andere Farben berechnet auch eine eben so gute oder noch bessere und wohlthätigere Wirkung.

Die weiße Farbe spielt in der Malerei unter allen Farben die bedeutendste Rolle, weil sie am meisten, öfters allein, größtentheils aber mit den übrigen Farben in verschiedenen Graden verbunden wird. Sie ist für die Oelmalerei in doppelter, einerseits in malerischer und andrerseits in chemischer Beziehung gefährlich. Wir wollen sie vor der Hand nur in malerischer Hinsicht betrachten.

Ein alter Praktiker sagt hierüber: „die weiße Farbe, die sehr billig ist, sollte zum Besten der Kunst die kostspieligste unter allen Farben seyn, damit sie vom Künstler sparsamer behandelt oder vermischt und bei den Gemälden allein weniger angebracht werden möchte.“ Diese Farbe muß aber mit andern vermischt oder verbunden werden, und durch sie müssen die erforderlichen Farbentöne und ihre verschiedenen Abstufungen hervorgebracht werden. Indessen wird die weiße Farbe in ihrer Anwendung, besonders von Anfängern in der Malerei, häufig und oft sehr gemißbraucht, und zwar so, daß man dieselbe am ganzen Gemälde so zu sagen als die vorherrschende Farbe wahrnimmt.

Werden auf einem Staffeleigemälde die Lichtübergänge mit zu starkem Weiß oder in zu grellen mit Weiß gemischten Tönen zerstreut angebracht, so wird hiedurch das Gemälde ein immer mehr oder weniger kaltes, trockenes oder kreidiges Ansehen erhalten. Vorzüglich sollen aber die weiße Farbe oder weiße Gegenstände so viel als möglich sparsam, oder immer in gebrochenen Tönen angebracht, und das höchste Licht im Bilde auf einen Gegenstand berechnet zusammengehalten werden. Ein Gemälde, welches in einer ruhigen Stimmung gehalten ist, wird den Beschauer weit mehr anziehen; es wird selbst minder urtheilsfähige Beschauer, ohne daß sie sich hier-

über deutlich machen können oder ohne daß sie den erhaltenen Eindruck kund zu geben vermögen, immer befriedigen.

Ein Oelgemälde, welches auf den Namen eines Kunstwerkes Anspruch macht, wird weder in einer abstracten Wirkung, noch in gesuchten Farben erscheinen, sondern es wird nur ächte Kunst, poetische Naturnachahmung und Wahrheit zeigen.

Wie es übrigens in der Poesie gewisse nur dem Dichter gestattete Freiheiten, sogenannte poetische Licenzen gibt, so hat auch die Kunstmalerei ähnliche aufzuweisen. Wir erwähnen hier beispielsweise nur die besonders dem Historienmaler gestattete Freiheit Lichtpartien an Gewändern in wohlberechneten Farbentönen hervorzuheben, selbst wenn die Stoffe dieser Gewänder, ihrer natürlichen Beschaffenheit nach, Lichtpartien dieser Art nicht an sich gewahren lassen. Bei richtiger Behandlung wird dieß dem Beschauer weder auffallend noch störend scheinen; doch hat man sich auch hierin vor Uebertreibung zu hüten.

Ferner gehört es zu den künstlerischen Freiheiten, daß vorzüglich auf einem historischen Gemälde die Figuren, wo es thunlich ist und namentlich bei weiblichen Figuren, in ihren Gewandungen so viel als möglich nach den unterlegten menschlichen Grundformen sich richten und diese durchblicken lassen. Die Figuren soll man an ihren Gliedern, Nacken und Schultern wo möglich frei halten, damit das Fleisch und der natürliche Körperbau mehr hervortreten, wodurch dem Gemälde ein besonderer Reiz verliehen wird. Unter dieser künstlerischer Schönheits-Licenz kann man bei historischen Gemälden die Gewandungen den anatomischen Grundformen auch am männlichen Körperbau genau anschließen, wie es in der

Natur nicht vorkömmt, ohne daß es störend ist. In diesem Sinne kann sich der Künstler große Freiheiten erlauben, doch soll er die Gränzen der Bescheidenheit nicht überschreiten; denn Sittlichkeit ist das erste Gebot der Kunst.

Das Studium, einen nackten menschlichen Körper kunstgerecht zu zeichnen und zu malen, kann übrigens als die wesentliche Vorbedingung betrachtet werden. Wer sich dieses eigen gemacht hat, der wird den übrigen Anforderungen der Malerei leicht entsprechen, vorausgesetzt daß ihm die sonstige geistige Befähigung nicht mangelt.

Der Künstler (vorzüglich verstehen wir den angehenden) soll im Allgemeinen, und besonders beim Malen des Fleisches, auf die Wahl der mit einander zu vermischenden Farben bedacht seyn, weil nicht jede Farbe, sowohl in malerischer Hinsicht als im chemischen Verhalten, so vortheilhaft, wie eine andere entspricht, welche nachtheiligere Farben in der Oelmalerei indessen durch andere Farben ersetzt und vortheilhafter verbunden werden können. Wir wollen in dieser Beziehung hier einige praktische Regeln mittheilen:

a) Beim Malen des Fleisches soll man den Localton nicht aus Zinnober mischen, sondern aus Ocher-Arten, z. B. aus der schönen, hellen, stark gebrannten Terra di Siena mit Weiß, nach Umständen mit Neapelgelb oder mit andern gelben Ocher-Arten versetzt, oder anstatt der Terra di Siena aus Neapelroth, licht gebranntem Hellocher u. s. w. Das Fleisch wird auf diese Weise angenehmer, milder und haltbarer bleiben, während der Zinnober keine so angenehme Tinte gibt und nicht so beständig bleibt,

indem er immer mehr oder weniger, je nach der Behandlung oder je nach der Anwendung, auswächst (stärker hervortritt).

b) Den gewöhnlichen Zinnober soll man in der Oelmalerei nur sparsam anwenden, und der unter dem Namen gereinigter Zinnober vorkommende soll von der Palette gänzlich verbannt werden, weil derselbe für sich, ohne mit irgend einem Bindemittel versetzt zu werden, in der gewöhnlichen Temperatur, der Sonne nur eine kurze Zeit ausgesetzt, schwarz wird. Man soll daher den gewöhnlichen Zinnober zum Untermalen der Draperien allein, oder mit beständigen Erdfarben versetzt, die dann wieder mit andern Farben überlasirt werden, gebrauchen.

c) Mit der ungebrannten Terra di Siena soll man keine Gemälde untertuschen und dieselbe nie mit Berliner- oder Pariserblau vermischen, sondern man soll sie in der Oelmalerei gar nicht anwenden und auf der Palette ebenfalls umgehen, und zum Untertuschen der gebrannten Ocher-Arten zum hiezu geeigneten Tone zusammen vermischen, welche Farben man mit dem in Terpenthinöl eingetauchten Pinsel auf der Palette verdünne, und so untertusche.

d) Die ungebrannte Kasselererde soll in der Oelmalerei, und namentlich zu Tinten im Fleisch und Schatten, und zum Vertiefen anderer Farbentöne nicht untermischt werden, weil die Kasselererde andere Farben mit der Zeit verdrängt und hervorsticht. Man muß sie durch andere Farben ersetzen.

e) Chromgelb soll von der Palette entfernt und vorzüglich soll diese Farbe mit Weiß vermischt nicht aufgetragen werden.

f) Das Vermischen der Mineralfarben mit Lack und Saftfarben, mit Ausnahme des Krapplackes, soll man so viel als möglich vermeiden, und sich jeder einzelnen Farbenclasse so viel als möglich unter sich bedienen.

g) Das sogenannte Chromroth soll in der Oelmalerei als Lasur allein nicht angewendet werden, weil es auf diese Art mit viel Oel verbunden, wie es der künstlerische Ausdruck nennt, ganz verfliegt (sich zersetzt).

h) Rother sogenannter Münchnerlack mit Ultramarin und Ultramarinasche vertragen sich nicht gut, besser Krapplack.

i) Kadmiumgelb soll man eben so viel als möglich nur sparsam anwenden.

k) Wenn es sich davon handelt feines oder jugendliches Fleisch zu malen, so sind natürlich auch reinere, schönere Farben erforderlich. Zum Fleischtone für Kinder und Frauenzimmer ist als Localton rother Krapplack, nach Umständen mit Neapelgelb oder lichtem Ocher versetzt, sehr geeignet, so wie auch vom Grunde aus durchsichtige Farben und eine reine Malart zu empfehlen sind.

l) Im Schatten leistet dabei die Ultramarinasche, mit etwas Mumie, rothem Krapplack ꝛc. und Weiß gemischt, sehr gute Dienste.

m) Velinschwarz mit Weiß, nach Umständen mit etwas Neapelgelb oder mit den gelben Ocher-Arten etwas gebrochen und erwärmt, für weiße Gegenstände, z. B. für Leinenzeug im Schatten, ist mit großem Vortheil anzuwenden.

n) Ebenso ist im allgemeinen für Draperien eine in der Farbe etwas gebrochene Unterlage, worauf reine Lasuren angebracht werden, sehr zu empfehlen, wonach die beliebigen hohen und höchsten Lichter wieder aufgesetzt werden können.

Der Künstler muß sich in allem Uebrigen selbst überlassen bleiben. Er soll nur die guten und die schlechten Farben, so wie die daraus entstehenden Folgen kennen. Mit den weitern Vortheilen und Eigenschaften derselben wird er durch den weitern Verlauf dieser Schrift und durch Uebung bald vertrauter werden.

Verfasser dieser Anleitung, dem nur allzuwohl bekannt ist, wie schwierig und zugleich meistens undankbar die Aufgabe ist seine Ansichten über diesen Gegenstand in einer Druckschrift mitzutheilen (da so manche Belehrung bloß durch das unmittelbare, mündlich gesprochene, lebendige Wort möglich ist, und die praktische Behandlung der Malerei je nach den Anforderungen und Bedürfnissen sich höchst verschieden, oft durchaus individuell gestaltet), beschränkt sich aus diesen Gründen auf obige wenige Bemerkungen und Andeutungen, indem er es der Individualität eines jeden anheimstellt hierin die ihm angemessene Bahn selbst aufzufinden. Wir wollen hier nur noch jene Vortheile und Nachtheile weiter ins Licht setzen, die bei der Oelmalerei aus der Technik hervorgehen, insofern nämlich durch eine fehlerhafte das Gemälde gefährdet, durch eine richtige dagegen gehoben wird und an Dauer und Schönheit gewinnt.

Ein auffallender Unterschied hinsichtlich der Erhaltung der Oelgemälde ergibt sich durch die verschiedene Behandlungsweise selbst. Dem Verfasser sind schon

Fälle vorgekommen, daß bei zwei verschiedenen Künstlern, folglich bei zwei verschiedenen Anwendungen, eine und dieselbe Farbe an dem einen Gemälde erhalten blieb, an dem andern aber, von einem andern Künstler angewendet, sich auffallend verändert hatte, so zwar, daß jene Farbe, die vermuthlich eine unachtsamere Behandlung erfahren hatte, oder schon aus der Hand des Farbenreibers vernachlässigt hervorgegangen war, auffallend entstellt und zum Theil zersetzt wurde. — Mehrere solche Beispiele anzuführen würde hier zu weit führen.

Werden die Farben vom Reiber mit ranzigem, dickem oder mit verschiedenen zusammengesetzten Oelen gerieben, was der Künstler natürlich nicht wissen und nicht kennen kann, so sind die Farben ihrer Zerstörung ausgesetzt, oder es wird der Keim zum baldigen Verderben des Bildes schon beim Entstehen desselben gelegt; denn solche Farben müssen und werden entweder wesentlich verändert oder zerstört werden, und vorzüglich und um so mehr und eher müssen diese Folgen hieraus entstehen, wenn die Farben und das Oel vor ihrer Verbindung keiner chemischen Reinigung unterworfen waren. Es ist in dieser Beziehung für die Malerei sehr traurig, daß sich der Künstler der Willkür der Farbenbereiter überlassen muß, durch welche, einerseits aus Unkenntniß und anderseits oft aus Gewinnsucht oder Gewissenlosigkeit, für die Kunst die größten und nachtheiligsten Folgen herbeigeführt werden, obwohl es auch Ausnahmen gibt, auf welche jener Vorwurf keine Anwendung findet.

Hat sich ferner der Künstler keine reine, geregelte und gewandte Technik eigen gemacht, daß z. B. ein Bild zu oft und zu dünn übermalt wird, so daß durch die blichten Farben, und durch das öftere übliche An=

feuchten mit Oel, zu viel Oel angehäuft wird, und dieses an einem Gemälde im Verhältniß zu den Farben gewissermaßen der vorherrschende Theil ist, namentlich wenn sich unreines oder gar ranziges Oel in Verbindung mit den Farben befand, so werden und müssen die Farben entweder verändert oder zerstört werden. Vorzüglicher Nachtheil wird hiebei auch dadurch herbeigeführt, wenn die Unterlage oder die schon aufgetragenen Farben nicht völlig getrocknet waren, bevor wieder eine weitere Bemalung stattfindet. Bei der erwähnten fehlerhaften Behandlung wird nämlich in den Farben durch das Oel Oelsäure gebildet, und diese ist es, die in den Farben eine unfehlbare und so nachtheilige Wirkung hervorbringt.

Auch sind die Anforderungen der Künstler an diese Malerei manchmal sehr verschieden: dem einen sollen seine Farben auf dem Gemälde schnell trocknen, dem andern hingegen sollen sie zu seiner Bequemlichkeit drei bis vier Wochen in ihrem weichen Zustande erhalten bleiben; dann aber sollten sie augenblicklich trocken seyn. Manchmal erstrecken sich diese Wünsche sogar auf verschiedene Theile eines und desselben Gemäldes. Es frägt sich nun, welcher Zustand zur Erhaltung eines Gemäldes nützlicher ist? Unläugbar ist es, daß je schneller die Farben trocknen oder erhärten, sie um so verlässiger sind, und folglich ist es dann auch die Malerei selbst. Der Künstler soll sohin das Nützlichere einer mehr individuellen Bequemlichkeit vorziehen. Wenn die Farben nur so lange in einem weichen Zustande verbleiben, daß z. B. eine angefangene Partie für einen Tag gehörig aufgetragen und die Farben in einander vertrieben und verschmolzen werden können, so ist es hinreichend, worauf

dann das weitere Malen an solchen Partien bis zur völligen Trocknung unterbrochen werden soll. Die Oelmalerei ist nur dann unverlässig und übt vorzüglich nur dann ihre bekannten nachtheiligen Folgen um so mehr und um so eher aus, wenn das hiezu gehörige Material in einem unreinen oder gar verfälschten Zustande angewendet wird. — Die größte Sorgsamkeit ist also auf das hiezu nöthige Material, nämlich auf die Farben selbst und auf das Oel zu lenken.

Wir wollen hier nur das Nöthigste vorausgehen lassen, das Nähere über die Bestandtheile wird bei der Abhandlung über die einzelnen Materialien beigefügt werden.

Es liegt in dem natürlichen Interesse des Künstlers, die Farben so schön, rein, feurig und klar zu erhalten als möglich, und so geschieht es nicht selten, um dem Wunsche des Künstlers zu entsprechen, daß die Farben verschiedenartig zusammengesetzt werden, wenn sie in chemischer Beziehung sich auch ganz entgegenstehen. Sie sind nämlich häufig in der Auflösung und als Niederschlag (Präcipitat) von einander verschieden und nur höchst selten chemisch rein; die chemisch bereiteten Farben sind meistentheils nicht gehörig ausgesüßt (ausgewaschen), so daß sie entweder noch einen Ueberschuß von einer Säure, oder einen Ueberschuß von einem Alkali enthalten, welche Farben mit diesen darin enthaltenen Substanzen, in Verbindung mit Oel, schon in den Blasen mehr oder weniger eine Veränderung erleiden, und sich deßhalb auf dem Gemälde durch die Einwirkung der Luft in der Zeit entweder verändern, oder je nach den Verbindungen und der Art der Farben oft gar von einander zerstört werden.

Der Künstler kennt diese Veränderung gar wohl, und weiß sie bloß durch den technischen Ausdruck zu be-

zeichnen: „die Farben seyen ausgewachsen, oder die Farben haben nachgedunkelt rc.“

Die Farben, welche in den Fabriken erzeugt werden, können unmöglich mit der Sorgfalt behandelt seyn wie die Verfertigung von Kunstwerken es erfordert, da die Unkenntniß und Willkür der Farbenbereiter dabei zu sehr ins Spiel kommt.

Jede Farbe für sich, d. i. im isolirten Zustande aufgetragen, würde weit haltbarer bleiben als mehrere zusammen verbunden, z. B. Chromgelb und Bleiweiß in der Oelmalerei verbunden, werden bald grau oder schwarz werden. In der Folge kommen wir noch einmal auf diesen Gegenstand zurück, wenn wir von den einzelnen Farben und ihrer Haltbarkeit handeln werden.

Vor allem müssen wir einen sehr nachtheiligen Umstand erwähnen, der bereits allenthalben angenommen ist, nämlich das Farbenreiben. Die Farben werden beinahe durchgehends, bevor sie mit Oel gerieben werden, mit hartem Brunnenwasser gerieben, weil die Farben im Wasser viel theilbarer sind als im Oel, und daher die Farbenreiber viel eher ihren Zweck erreichen und in kürzerer Zeit feine Farben erhalten. Dieses Verfahren ist aber sehr nachtheilig für die Oelmalerei, weil zu viel Wasser in den Farben gebunden zurückbleibt, die man für ganz ausgetrocknet hält. Sie werden daher beim Reiben in Oel zäher, und es muß ihnen mehr Oel beigegeben werden bis sie zur gehörigen Feinheit abgerieben werden können. Sie gerinnen in den Blasen in kurzer Zeit (d. h. sie werden stockicht) und sind beim Malen selbst nicht so buttericht, gleichartig, geschmeidig und fein, sondern zähe und schleimig. Inwiefern überschüssiges Wasser in den Oelfarben und überflüssiges Oel

in denselben auf die Beständigkeit der Farben nachtheilig wirkt, wird später näher erörtert werden.

Aber vor allem halten wir für nothwendig den Künstler aufmerksam zu machen, wie nothwendig es ist daß den Farben, und namentlich den gewöhnlich käuflichen chemisch bereiteten Farben, eine Reinigung vorausgehen soll, bevor sie mit Oel verbunden werden. Wir sehen uns daher veranlaßt hierüber einige Erläuterungen zur Belehrung und Ueberzeugung anzuführen.

Jeder Künstler lasse z. B. eine Quantität beliebiger zum Oelmalen üblicher weißer Farbe mit Wasser reiben, sie dann auf ein Filtrum bringen, von welchem das Wasser wieder abläuft, so wird er von diesem Wasser, auf die Zunge gebracht, einen sehr starken, herben und bittern Geschmack empfinden. Dieses Wasser enthält entweder noch aufgelöstes Blei oder Kali (Pottasche) und aus dem abgelaufenen Wasser kann man selbst wieder, wenn man im Wasser aufgelöstes Kali beigießt, eine nicht unbedeutende Quantität weiße Farbe niederschlagen. Fällt hiedurch keine weiße Farbe nieder, so ist überschüssiges Kali vorhanden, was für andere Farben wieder eben so nachtheilig ist. Ist z. B. diese Farbe nicht gereinigt, oder wird sie von solchen überschüssigen Bestandtheilen nicht befreit, so malt sie der Künstler in der Farbe in Verbindung mit Oel und mit noch andern unreinen Farben und Stoffen auf sein Bild, woraus dann begreiflich die bekannten nachtheiligen Folgen entstehen, und entstehen müssen.

Wir wollen hier noch ein Beispiel anführen, wodurch der Künstler den Zustand der Farben weiter kennen lernen soll, um hieraus auf die bekannten Folgen weiter schließen können. Reibt man z. B. Krapplack, und

namentlich Rosa-Krapplack, ebenfalls im Wasser, und läßt denselben auf dem Reibstein nur auftrocknen, so werden sich in der Farbe, und selbst auf der Farbenplatte, eine Menge nadelförmige Krystalle und ein ganz weißer Anflug von Salzen bilden, die einen äußerst bittern und ätzenden Geschmack haben. Auf das Filtrum gebracht, werden sich im abgelaufenen Wasser dieser Farbe die Salze eben so auffallend und schnell zeigen, wo zur Reinigung dieser Farbe oft ungefähr ein vierundzwanzig- bis dreißigmaliges Aussüßen erforderlich ist, bis sie von diesen Salzen befreit wird.

Dieser weiße Anflug und die gebildeten Krystalle sind Alaun, der in dieser Farbe noch überschüssig vorhanden ist, und ohne eine vorausgegangene Reinigung in Verbindung mit dieser Farbe ebenfalls aufgemalt wird. Bei der Abhandlung dieser Farbe selbst wird das Weitere noch angegeben werden.

Ein eben so nachtheiliger, in der Materie aber wesentlich verschiedener Fall ist es mit dem Berliner- und Pariserblau, wenn sie, wie vorhin angegeben worden, behandelt werden. Wenn der Künstler den aus diesen zwei Farben durch das Filtrum abgelaufenen und im Wasser enthaltenen, trüben, schmutzig gelbgrünen und gehaltvollen Rückstand zu betrachten sich Gelegenheit verschaffen würde, so würde er mit Staunen zur eigenen Ueberzeugung gelangen, daß man solche Farben, wie sie ihm in Oel schon gerieben käuflich dargeboten werden, zum Malen für Kunstwerke nicht anwenden soll; er würde die Ueberzeugung erhalten, daß man diesen Gegenstand der sorgsamsten Beachtung unterstellen soll, und daß sich solche Farben nicht nur selbst verändern, sondern daß durch sie bei andern Farben die nachtheiligsten Folgen herbeigeführt werden müssen.

Dieser abgelaufene Rückstand kann zwei Bestandtheile enthalten, entweder überschüssiges blausaures Kali oder, um es begreiflich zu sagen, Eisenvitriol, und zwar in Menge, wovon eines wie das andere auf das nachtheiligste einwirkt.

Wir haben also nur drei Farben angeführt und kennen gelernt, die aus verschiedenen Körpern und Bestandtheilen erzeugt hervorgegangen sind. In diesem bezeichneten und höchst verwahrlosten Zustande kommen die Farben im allgemeinen vor und werden zu Kunstgemälden verwendet.

Diese wenigen angeführten Beispiele mögen einstweilen genügen, um auf den gegenwärtigen Zustand der Farben und der Materialien überhaupt aufmerksam zu machen, und zur Einsicht zu führen, daß hieraus größtentheils die in der Oelmalerei bekannten nachtheiligen Folgen entspringen. Der Künstler fühlt wohl die Gebrechen in der Oelmalerei, aber er vermag das Wahre nicht in seinem eigentlichen Grunde aufzusuchen und zu erfassen, wenn ihm jene Gebrechen nicht durch erläuternde Beispiele aufs überzeugendste vor Augen gestellt werden; denn dieses Gebiet liegt seinem künstlerischen Berufe zu fern. Er ist daher auch bemüht jede dahin zielende Neuerung und jede ihm als eine oft nur angeblich neuere oder erneuerte dargebotene Farbe in Anwendung zu bringen; er sucht dieses und jenes und geräth oft, ohne es zu wissen, in doppelten Nachtheil, während er nur einem einfachen, der ihm bei dem gewöhnlichen Verfahren drohte, zu entgehen suchte. Er sucht in der Entfernung, was ihm auf dem Wege der Natur so einfach und doch so nahe liegt.

Die Oelmalerei ist für Staffeleigemälde die einzig mögliche und vortheilhafte, sie ist vortrefflich und ist auch verlässig, wenn sie in ihren Grundprincipien aufgefaßt und behandelt wird. Kein anderes Mittel als das Oel, und keine andere Malerei, wird sie in ihrem Zweck ersetzen; aber auf geregelte und auf wissenschaftliche Basis gestellt muß sie ausgeübt werden.

Wohl kann man ihr mit einiger materieller Hülfe zur Seite stehen, und dieselbe so wie die eben mitgetheilten Bemerkungen näher zu erörtern, bleibt dem folgenden Abschnitt vorbehalten.

Niemand ist so empfänglich und so reizbar für die Bedürfnisse seiner Materialien als der Künstler, aber auch niemand ist so eingeschüchtert und so mißtrauisch, wie er es denn mit allem Grunde auch durch die gemachten Erfahrungen zu seyn berechtigt ist. Es ist aber auch kein Zweig des Erwerbes und des so allgemeinen, großen und öffentlichen Bedürfnisses der freien und unumschränkten Willkür mehr überlassen wie dieses Gebiet, nämlich das des Bereitens der für die Kunstwerke erforderlichen Farben und der sonstigen hiezu nöthigen Materialen. Die Concurrenz dieses Erwerbes steht jedem offen, und ohne daß ihm nur einigermaßen eine Controle der nöthigen Befähigung zur Bedingniß gemacht ist. Dem Künstler werden, um die allgemeine Aufmerksamkeit und Theilnahme auf sich zu ziehen, in solchen Erzeugnissen oft die contrastirendsten Producte als eine angeblich neue Erscheinung dargeboten. Allein man soll ja nicht glauben, daß auf solchem Wege oder durch die Individuen, die sich gewöhnlich mit diesem Erwerbszweige beschäftigen, Producte erzeugt werden können, die auf einem gründlichen und wissenschaftlichen Wege, oder durch

eine wirkliche chemische Verbindung erzeugt, hervorgegangen sind. Solche Verbindungen sind nur mechanische, denen man, um ihnen einen scheinbaren bedeutungsvollen Werth zu verleihen, oft die seltsamsten und fremdartigsten Benennungen beigelegt.

Fragt man aber z. B. bei irgend einer solchen neuen Farbe nach den nähern chemischen Bestandtheilen, oder fordert man, daß dieselbe in ihren näheren Bestandtheilen angegeben werden solle, so wird sich bald durch das klägliche und verlegene Benehmen des Betheiligten seine Unkunde in diesen Dingen bemerkbar machen.

So kam uns z. B. eine Farbe unter der Angabe als lichtgebrannter Ocher vor, die im trocknen Zustande in ihrer Art an Schönheit wirklich ausgezeichnet war. Nach ihrer Untersuchung ergab sich aber, daß dieser Ocher im Wasser gerieben, mit reiner Mennige versetzt war und daher allerdings eine eigenthümliche Farbennuance erhielt, wodurch er großen Absatz fand. Es ist sogar vorgekommen, daß Königsgelb, mit Chromgelb versetzt, der Schönheit wegen für Cadmiumgelb zu hohem Preise verkauft wurde.

Die Natur bleibt bei ihren Gesetzen. Aus einem Eisenoxyd oder aus einer Erdfarbe kann selbst die Chemie keine einem Lack ähnliche Farbe hervorbringen oder erzeugen. Man kann eine Farbe durch gehörige Reinigung und durch sorgsames Glühen in der Nuance wohl reiner und erhöht erhalten, aber man kann sie durch keine Manipulation in ihrem Wesen umgestalten und verändern.

Diese Verirrungen werden aber größtentheils von den Künstlern selbst herbeigeführt, weil diese ihre Bedürfnisse hierin so sehr gesteigert haben, daß es für den

Farbenbereiter äußerst schwer ist die Anforderungen desselben zu befriedigen. Der Hang und die Liebe für neue oder für als neu dargebotene Farben ist so groß, daß der Künstler jedes Product, das ihm in dieser Beziehung vorkömmt, mit größter Begierde auffaßt, es benützt und anwendet.

Bemüht für die Hervorbringung solcher Erzeugnisse, ist dann der natürliche Trieb des Farbenbereiters im allgemeinen dahin gerichtet, einestheils den verwöhnten Farbensinn des Künstlers zu befriedigen, anderntheils um den eigenen Erwerb nicht geschmälert zu sehen, seinen Vortheil im Auge zu haben und demgemäß solche Handgriffe und Vortheile aufzusuchen, die ihn zu diesem Zweck führen. Die natürliche Folge ist, daß sich hiedurch das allgemeine Vertrauen immer mehr vermindert und zugleich die für die Künstler eben angedeuteten nachtheiligen Folgen erwachsen.

Dieser Gegenstand ist für die Sache selbst zu wichtig, als daß auf Nebenumstände hätte Rücksicht genommen werden können, um so mehr, da wir es uns zur Pflicht gemacht haben jeden einzelnen in diesen Zweig eingreifenden Gegenstand, wodurch die Malerei gefährdet werden könnte und auch in der That gefährdet wird, zum Besten der Kunst aufzusuchen und mit unumwundener Offenheit zu beleuchten. Daß sich in diesem Gebiet in angegebener Art oft die nachtheiligsten und contrastirendsten Erscheinungen darbieten, wird wohl kein Künstler in Frage stellen. Jeder aber, den diese Bemerkungen nicht treffen und auf den sie also auch keine Beziehung haben, wird in dem Bewußtseyn seines reellen Verfahrens die größte Beruhigung finden.

Große Berücksichtigung wegen Erhaltung der Gemälde verdient auch die Bereitung der Malerleinwand und die des Brettergrundes. Zu diesen Bereitungen so wie zum Ueberfirnissen der Gemälde, zur Restauration derselben, und überhaupt zu allen in dieses Fach einschlagenden Techniken, verweisen wir jeden auf die Mittheilungen in der von Dr. Lucanus, Apotheker in Halberstadt, herausgegebenen vortrefflichen Schrift: „Vollständige Anleitung zur Erhaltung und Reinigung der Gemälde, zur Restauration derselben, Bereitung der Firnisse ꝛc.“

Dr. Lucanus hat sich in diesem Gebiete für die Kunst schon große Verdienste erworben.

Gemäß den oben gemachten Bemerkungen ist es, wie schon erwähnt wurde, außer Zweifel, daß sich gegenwärtig die Technik und die Materialien der Oelmalerei in einem ziemlich verwahrlosten Zustande befinden; so lange dieses Uebel nicht gehoben ist, wird dieselbe unverlässig seyn, und ihre nur zu sehr bekannten nachtheiligen Folgen zu üben nicht unterlassen. Leider ist dieses Uebel schon sehr fest gewurzelt und also um so nothwendiger ihm mit größtem Nachdrucke zu begegnen und diesen Gegenstand sorgsam zu behandeln, diese Malart mit den physikalischen Wissenschaften möglichst zu verbinden und dieselbe möglichst auf eine feste Grundlage zu stellen.

Bevor wir aber zu dem diesem Zwecke gewidmeten dritten Abschnitt übergehen, glauben wir mit wenig Worten noch auf einen Gegenstand aufmerksam machen zu müssen, der auf die Erhaltung der Gemälde einen wesentlichen Einfluß hat, nämlich auf die Unterlage oder auf den Grund derselben. Wird die Malerleinwand oder ein

Brettergrund mit Oel nicht übersättigt, so wird dieselbe wenigstens vom Untermalen immer noch etwas Oel aus den Farben aufnehmen, oder doch keine zu blichte oder zu fette Schichte zu bilden vermögen.

Wird, wie es gewöhnlich geschieht, altes, ranziges und zu viel Oel verwendet, so ist die Unterlage natürlich unvermögend Oel aus den Farben anzuziehen oder einzusaugen; daher erhalten sich die Malereien auf Kreidegrund weit besser und länger als die auf Leinwand angebrachten. Dieß erwägend, waren die alten deutschen Maler bemüht, ihre Gemälde auf blanziehende Unterlagen anzubringen, nämlich auf Kreidegrund, so wie sie überhaupt bei ihren Farben nur das zur Bindung und zur Erhaltung der Weichheit und Geschmeidigkeit derselben unumgänglich nöthige Oel angewendet haben, was man an ihren Gemälden deutlich wahrnehmen kann. Daher kommt es auch, daß die Farben an ihren Gemälden so rein, hell, klar, durchsichtig und gut erhalten blieben.

Wir gehen zum dritten Abschnitt, zum Materiellen der Oelmalerei, nämlich zur Betrachtung des Oels und der einzelnen Bestandtheile der Farben über.

Dritter Abschnitt.

Von den Farben und von dem Oele.

Bevor wir zu den Farben übergehen, wollen wir die Eigenschaften des Oels in Betrachtung ziehen und auseinanderzusetzen suchen, inwiefern dasselbe mit den Farben verbunden im Gemälde die bekannten nachtheiligen Folgen ausübt, und inwiefern diesen möglichst vorgebeugt werden kann.

Dieses Gebiet ist aber in dieser Beziehung ebenso umfassend und schwierig zu behandeln, als der Gegenstand für die Malerei in seinen Folgen wichtig ist. Wir wollen hierüber das Wesentlichste mittheilen und dem Künstler begreiflich machen, wie nothwendig es erscheint und wie sehr er bemüht seyn soll, mitzuwirken, daß diese in der Oelmalerei obwaltenden Uebelstände möglichst gehoben werden.

Die Oelmalerei ist für Staffeleigemälde eine Technik, die, so lange die Kunst des Malens besteht, durch keine andere ersetzt und außer Anwendung kommen wird, weil sie in ihrem Bedürfnisse und in ihrem selbständigen Berufe dem Künstler die Vorzüge gewährt, mit denen er in den Stand gesetzt ist dasjenige hervorzubringen, was von einem Staffeleigemälde verlangt wird und verlangt werden kann.

Die Natur bietet uns die Stoffe dar, und wir benutzen von ihnen diejenigen, welche für irgend eine Sache als die entsprechendsten angewiesen zu seyn scheinen. So erscheint uns das Oel für diese Art Malerei als hiezu angewiesen, obwohl es zu diesem Zweck, wie wir wissen, nicht alle Vollkommenheiten in sich vereinigt; daher sollen hier jene Uebelstände ausgemittelt und entfernt werden, damit dasselbe nur mit seinen eigenthümlichen Vorzügen begabt als Bindungsmittel der Farben in Anwendung kommt.

Noch keine andere Materie hat für Staffeleigemälde die Vorzüge dargeboten, die das Oel besitzt, und jene Stoffe, die zum Ersatz als Farbenbindemittel zum Theil vorgeschlagen worden, sind meistentheils mit denselben und mit noch anderweitigen nachtheiligen Eigenschaften behaftet, so daß das Oel zu diesem Zweck und besonders in technischer Hinsicht, bis jetzt allein noch den größten und entschiedensten Vorzug hat.

Zu der Oelmalerei bedient man sich zum Anreiben der Farben gewöhnlich des Nuß- oder Mohnöles, weil diese Oele beinahe am besten trocknen und eine ziemlich helle Farbe haben, wodurch die Farben nicht entstellt werden. Das käufliche Oel ist aber gewöhnlich unrein und nicht von ganz heller Farbe; es ist daher nothwendig, daß dasselbe einer Reinigung unterworfen werde, und daß hiezu solche Mittel in Anwendung kommen, die nicht nachtheilig auf die Farben wirken können. Viele Vorschläge sind hiezu schon bekannt geworden, und viele Versuche habe ich hierüber schon selbst gemacht, die in dieser Abhandlung zum Nutzen dieser Malerei getreulich mitgetheilt werden sollen.

Ein gut gereinigtes Oel muß mit den meisten Farben (den rothen Lack und das Beinschwarz ausgenommen) in sechs bis acht Tagen ohne Zusatz von Trockenfirniß oder Retouchir-Butter so getrocknet seyn, daß man wieder darüber malen kann. Ich will hiemit einige Reinigungs-Mittel anführen.

Herr J. Wilson Neil, Lackfabricant in London, welcher für seine Mittheilung über die Firnißbereitung die goldene Isis-Medaille erhalten hat, reinigt das Oel zum Firniß auf folgende Art: man erhitzt das Oel in einem geräumigen kupfernen Kessel, die ersten Stunden gelinde, hernach vermehrt man die Hitze drei Stunden lang bis zum gelinden Sieden. Der Schaum, der sich in dieser Zeit zeigt, wird mit einem kupfernen Löffel abgenommen, darauf wird dem siedenden Oele von der besten calcinirten Magnesia in kleinen Portionen (in allem ungefähr auf eine bayer. Maaß Oel ein halbes Quentchen) beigegeben. Nach diesem läßt man das Oel noch eine Stunde lang stark sieden. Endlich wird das Feuer zurückgezogen, ausgelöscht und das Oel zugedeckt, damit kein Staub hineinfalle. Dann decke man es wieder ab und lasse es bis zum andern Morgen; heiß bringe man es sodann mittelst der Oelkanne in zinnerne oder bleierne Flaschen, denn hölzerne Gefäße würden das Oel mehr oder weniger durchlassen. Drei Monate wenigstens muß es da bleiben, bis sich alles gesetzt hat. Die Magnesia absorbirt alle Säure und allen Schleim und fällt zu Boden, indessen das Oel hell, durchsichtig und zum Gebrauche geeignet darübersteht. (Kunst und Gewerbeblatt des polyt. Vereins für das Königreich Bayern, 5tes Heft, Mai 1834, S. 30 — 31.) Beim Herausnehmen muß man sich hüten den Bodensatz aufzurühren.

Vor mehreren Jahren habe ich unter Leitung des Herrn Hofraths, nunmehrigen Oberbergraths Fuchs in Landshut mehrere Versuche über Oelreinigung gemacht und ein sehr günstiges Resultat immer damit erhalten, wenn ich in ein Pfund Mohnöl zwei bis drei Unzen (vier oder sechs Loth) rothes Quecksilber-Oxyd (rothen Präcipitat) brachte und beide mit einander dem Sonnenlicht aussetzte. Binnen vier bis sechs Wochen setzt sich eine dicke schlammige Haut zu Boden, welche ganz pelzig und grau ist. Das Quecksilber-Oxyd hat dabei seinen Sauerstoff an das Oel abgegeben und dieses dadurch verdichtet, harziger und trockener gemacht, während das Quecksilber in kleinen Kügelchen hergestellt wurde.

Ein anderes Verfahren habe ich dahin ausgemittelt, daß man ungefähr zwei Pfund Mohnöl anderthalb oder zwei Stunden in gelindem Sieden unterhält; fängt es an zu sieden, so legt man einige Stückchen dünngeschnittenes Hausbrod hinein, wodurch dem Oel das Wasser schneller entzogen wird, ferner einige Schnitten abgeschälte Zwiebeln, auch Knoblauch (ungefähr zehn Stücke von jeder Sorte), deren schleimige Theile sich mit den fremdartigen Stoffen des Oeles niederschlagen und dadurch die Reinigung und Verdichtung des Oeles befördern. Hierauf läßt man es erkalten und seiht es durch eine Leinwand, bringt es in ein gut verschlossenes Glas, wo sich in einiger Zeit ein trüber Bodensatz bildet, von dem man das helle Oel abgießt. Auf diese Art werden ganz helle Oelfirnisse ohne Zusatz von Bleioxyden, als Silberglätte ꝛc., für Staffeleigemälde völlig tauglich bereitet. Letzteres Verfahren habe ich der Bequemlichkeit wegen bei einer andern Gelegenheit mitgetheilt.

Nun will ich einige Mittel bezeichnen, wodurch das Oel gereinigt wird und gereinigt werden soll, bevor es mit den Farben verbunden wird.

Ein gutes, obwohl etwas umständliches Mittel zur Reinigung des Oels besteht auch darin, daß man Oel mit Wasser vermengt in einer Flasche recht schüttelt, dann stehen läßt und das Wasser davon abgießt; dieses wird einigemale wiederholt und zuletzt das Ganze in ein flaches Geschirr gegossen, woauf man wieder reines Wasser beigießt, es gefrieren läßt, und dann das reine Oel durch eine in dem Eise angebrachte Oeffnung ausgießt.

Ein anderes Verfahren Oel rein und trocken zu machen ist, wenn man eine Unze (zwei Loth) Zinkvitriol in drei Pfund reines Wasser löst und zwei Pfund Mohn- oder anderes Oel zusetzt, und dann in einem Topf über Feuer zum Kochen bringt. Wenn das Wasser um die Hälfte oder um zwei Drittheile verdünstet ist, gießt man alles in einen glasirten Topf und läßt es stehen, bis das Oel klar geworden ist. Hierauf scheidet man es vom Wasser durch einen Filtrirtrichter und läßt das abgeschiedene Oel einige Wochen stehen, wo es dann so klar wie Wasser wird.

Ein einfaches Mittel Oel hell und rein zu machen ist auch, wenn man vier Loth reines Mohnöl und drei Loth starken Weingeist zusammen auf einen warmen Ofen oder an die Sonne stellt. In ungefähr vierzehn Tagen wird es beinahe ganz hell und klar seyn.

In nachstehendem Verfahren ist es mir nach vielen Versuchen endlich gelungen, das Oel durch eine einfache Behandlung von den schädlichen Stoffen, die es mit sich führt, nämlich von seinem Antheil Säure und von dem, freilich nur geringen, Antheil Wasser zu befreien.

Das Oel enthält im natürlichen Zustande ungefähr so viel Wasser, als das Wasser Luft enthält. Durch die Einwirkung der Luft auf das wasserhaltige Oel wird Sauerstoff aufgenommen, welcher das Oel oxydirt und es nach und nach immer dichter und harziger macht.

Es ist also die Aufgabe dasselbe hievon zu befreien und Vorkehrung zu treffen daß diese Stoffe, so wie sie auf das Oel wieder einwirken, auch sogleich wieder zersetzt werden.

Daß das Oel Säure enthält, ist hinreichend bekannt; jedoch will ich zum Ueberflusse ein einfaches Mittel bezeichnen, durch welches sich der Künstler selbst die Ueberzeugung verschaffen kann. Gießt man z. B. käufliches Mohnöl in ein Schälchen und legt verhältnißmäßig große Kupfer- und Bleiblättchen hinein, so wird das Bleiblättchen in ungefähr zwölf Stunden stark schwarz angelaufen und das Oel vom Kupfer völlig grünspanartig gefärbt seyn.

Nachfolgendes Verfahren, das Oel von den Stoffen die es mit sich führt zu befreien, ist sehr einfach und kann sehr leicht bewerkstelligt werden.

Es wird nämlich dem Oele, zu ungefähr einem Pfund, zwei Unzen (vier Loth) reines kohlensaures Natron im trocknen fein pulverisirten Zustande in etwas kleinen Portionen beigebracht, die Masse gut geschüttelt und beiläufig einen Tag stehen gelassen, worauf das Oel durch ein mit fein pulverisirten Kohlen halbgefülltes Filtrum gegossen wird. Das Oel läuft rein ab, und das Natron bleibt natürlich im Filtrum zurück.

Das kohlensaure Natron erfüllt hiebei zwei Zwecke: einmal sättigt es die im Oel enthaltene Säure und dann

nimmt es den im Oel enthaltenen Wasserantheil in sich auf, und durch das Durchlaufen des Oeles durch die Kohle wird es zugleich auch heller und reiner.

Damit aber das Oel für fernere Aufnahme und Bildung dieser Stoffe gesichert bleibt, bringt man dem auf diese Art schon gereinigten, wie zuvor, eine eben solche Portion Natron bei und läßt es bei dem Oele, damit, wenn dasselbe aus der Luft die angeführten Stoffe wieder aufnehmen sollte, sie vom Natron sogleich gesättigt und aufgenommen werden. Nach dieser Reinigung werden die angeführten Kupfer= oder Bleiblättchen nicht mehr angegriffen werden, vorausgesetzt daß das Oel der Luft nicht längere Zeit wieder ausgesetzt bleibt, wodurch sich die früheren Bildungen erneuern würden; daher ist es sehr zu empfehlen, daß das auf diese Art gereinigte Oel vor der Einwirkung der Luft verschlossen und hievor so viel als möglich verwahrt bleibe, und mit dem im Glase enthaltenen Natron von Zeit zu Zeit geschüttelt werde.

Um das Trocknen der Farben zu befördern, wird gewöhnlich die Retouchir=Butter damit vermengt. Sie wird bereitet aus Mohn= oder Nußöl, Mastix ꝛc. und verhältnißmäßig eine nicht geringe Quantität Bleizucker damit verbunden. Daß man durch diese Beimengung seinen Zweck erreicht, ist leicht begreiflich. Wie nachtheilig aber das Bleioxyd oder der Bleizucker auf die Farben wirkt, ist bekannt. Der Künstler ist indeß bei dem gegenwärtigen Stande der Kunstmalerei und bei der Behandlung der Farben gezwungen zu einem Mittel solcher Art seine Zuflucht nehmen.

Es ist jedoch nicht nothwendig sich eines Mittels zu bedienen, welches, wie der Bleizucker, Gemälde nicht bloß

verändert, sondern sogar zerstört. Man muß vielmehr in der ganzen Methode des Malens, in der Zubereitung und Behandlung des Oeles, der Farben und Firnisse Abhülfe suchen, wie ich im weitern Verlaufe darzuthun mich bemühen werde.

Das Oel ist, wie ich früher schon einmal erwähnt habe, in der Oelmalerei ein nothwendiges Uebel. Könnte man das Oel nach der Vollendung des Gemäldes wieder aus den Farben oder vom Gemälde bringen, und nur so viel dabei lassen als zur Bindung der Farben höchst nöthig ist, so würden die Bilder in der Farbenreinheit unverändert bleiben oder nur sehr wenig leiden. Alle Oelgemälde haben im Durchschnitte genommen vom Grunde der Leinwand durch das ganze Bild einen großen Ueberschuß an Oel, weil zum Grunde schon meistens altes ranziges Oel gebraucht wird, und schon zur gehörigen Flüssigmachung der Tünche mehr beigegeben werden muß.

Das Oel allein ist die Ursache an der Veränderung der Farben, um so mehr wenn auf fettem und noch ungetrocknetem Oelgrund gemalt wird, was aus allem dem allein hervorgeht, daß bei keiner andern Malerei die Farben so bald und so auffallend sich verändern als bei der Oelmalerei. Blicken wir auf die Frescogemälde, welche ebenfalls durch Mineralfarben, worunter wir die aus Metalloxyden und Erden bereiteten Farben verstehen, dargestellt worden sind, so nehmen wir wahr, daß dieselben Farben, welche auch in der Oelmalerei angewendet werden, hier, wo sie ohne Bindemittel, bloß mit Wasser gerieben, auf dem nassen Mörtel aufgetragen und von demselben eingesogen werden, beinahe durch alle Zeiten (wenn sie anders gehörig behandelt worden sind) rein und haltbar bleiben, während Oelgemälde mit den-

selben Farben in einigen Jahren eine bedeutende Veränderung erleiden werden.

Ferner dürfen wir nicht vergessen daß, wie früher schon bemerkt worden ist, die Farben von den Farbenreibern zur Erleichterung der Arbeit mit Wasser abgerieben werden, wodurch dieselben eine Menge Wasser in sich aufnehmen und beim Auftragen eine desto größere Menge Oel erfordern; denn jenes Wasser macht, daß der Farbenreiber beim Anreiben der Farben schon mehr Oel anwenden muß, weil die wasserhaltigen Farben sich sehr zähe reiben, dann gerinnen, und beim Mischen auf der Palette zur gehörigen Theilbarkeit neuerdings Oel verlangen. Würde auch der Farbenreiber jenes nachtheilige Wasser durch scharfes Austrocknen der Farben daraus entfernen wollen, so würden diese zusammenklümpern und wieder so hart werden, daß er sie neuerdings reiben müßte und durch seine erste Arbeit nichts gewonnen hätte.

Es ist also klar, daß der Farbenreiber seine im Wasser geriebenen Farben nicht scharf genug wieder austrocknen läßt, bevor sie mit Oel verbunden gerieben werden. Nach meiner Ansicht soll keine Farbe zuvor im Wasser gerieben werden, wo es nicht unumgänglich nothwendig ist, z. B. um dieselben zu reinigen; aber dann sollen sie wieder ganz scharf und fest ausgetrocknet und lediglich allein, mit gutem, reinem, zum Malen zubreitetem Oele fein gerieben werden.

Eben jenes fatale Wasser verhindert das dem Oele sonst eigenthümliche Trocknen der Gemälde, und macht daß man oft so lange nicht zum Uebermalen derselben kommen kann. Das überschüssige, gar dicke oder ranzige Oel, um so mehr in den im Wasser vorher geriebenen Farben,

bildet Oelsäure, und diese ist es, welche auf die Farben chemisch zersetzend einwirkt. Bekanntlich lösen sich diese Säure und ihre Salze leicht im Weingeist auf, woher auch die günstige Wirkung des Weingeistes beim Reinigen der Gemälde. — Ich habe sogar die gewissenlose Behandlung gesehen, daß die Farbenbereiter die Farben zuerst im Wasser fein reiben, weil dieselben viel eher im Wasser als im Oel gerieben fein werden, und unmittelbar das Oel in die fein geriebenen mit Wasser angefüllten Farben aufgießen, und durch das Aufgießen des Oeles das Wasser aus den Farben durch das Reiben auf dem Steine ausscheiden, und dieselben sogleich in Blasen füllen. Wie viel Wasser auf diese Art in den Farben gebunden zurück bleibt, kann man sich leicht denken, und welcher große Nachtheil hieraus entsteht, ist schon und wird noch hinreichend erläutert werden. Daher kommt es auch, daß die Farben bei der Behandlung oft so zähe, schleppend und untheilbar sind.

Aus dem bisher Abgehandelten geht nun hervor, daß man aus der Oelmalerei zwar das Oel nicht verbannen kann, weil sonst nothwendig der Begriff Oelmalerei aufhören müßte, aber es geht auch hinreichend hervor, daß man das Oel so sparsam als möglich gebrauchen möge.

Da es in meiner Absicht liegt den ganzen Stufengang der Oelmalerei durchzuführen und den Künstler auf alle Nachtheile, Umstände und Nebenerscheinungen, so viel es in meinen Kräften liegt, aufmerksam zu machen, so kann ich unmöglich noch einen Umstand außer Acht lassen, welcher den Künstler in die Nothwendigkeit versetzt, auf die schon vorhandenen Oelschichten wiederholt neues Oel anzubringen. Ich meine damit das

Anfeuchten mit Oel, bevor ein Gemälde wieder übermalt werden kann.

Es ist nämlich unumgänglich nothwendig, daß ein Mittel angewendet werde, wodurch das Untermalte in einen Zustand versetzt wird, daß die übermalenden Farben von dem Untermalten schlüpfrig und geläufig in einander vertrieben und verschmolzen werden können. Zu diesem Zwecke bedient man sich als Anfeuchtungsmittel des Mohn- oder Nußöles — also wieder eines neuen Oelzusatzes. Dieses Anfeuchten ist insofern nachtheilig, als der Künstler gezwungen ist, neuerdings überflüssiges Oel auf das Gemälde aufzutragen, da doch das Oel so viel als möglich vermieden werden soll. Auf solche Art erhalten die Gemälde immer mehr Oelschichten, die um so nachtheiliger auf die Haltbarkeit der Farben wirken, wenn vom Grunde der Leinwand aus schon zu viel oder schlechtes Oel angewendet, nachlässig gearbeitet und dann die Austrocknung bei jedesmaligem Auftragen des Grundes, und des Gemalten, nicht gehörig abgewartet worden ist. Daher entsteht das sogenannte Einschlagen der Farben, nämlich an einem Bilde stellenweise matte Flecken.

Um aber das Anfeuchten mit Oel beim Uebermalen gänzlich zu vermeiden, schlage ich folgendes Verfahren vor, und ich gebe hiemit die Versicherung, daß es mit größtem Erfolge anzuwenden ist. Man nimmt auf eine halbe Maaß (bayerisch) vom stärksten Alkohol (d. i. ein über geschmolzenem salzsaurem Kalk abgezogener Weingeist) sechs Loth Gummi-Sandrak und zwei Loth Mastix (beide von bester Sorte), ein halb Loth Copaiva-Balsam, 1½ Loth venetianischen Terpenthin und zwei Loth Terpenthinöl. Dieses alles bringt man in eine geeignete gläserne Flasche

und schüttelt es, unter öfterem Lüften des Stöpsels, so lange (man kann es mitunter auch wieder etwas stehen lassen) bis alles aufgelöst ist, wozu jedoch einige Stunden erforderlich sind. Unterbricht man das Schütteln, so daß die Materialien einen festen Bodensatz bilden, so wird sich dieser Rückstand nie mehr völlig auflösen. (Wenn sich diese Auflösung in späterer Zeit etwas verdichten sollte, so kann wieder etwas Weingeist von nämlicher Sorte nachgegossen werden.) Einige Tage nach der Auflösung kann man diesen Ueberzug zum Gebrauche verwenden.

Ist das untermalte Bild trocken und vom Staube gereinigt, so wird es stellenweise, wo man es zu übermalen wünscht, mittelst eines geeignet großen Haarpinsels einmal gleichförmig überzogen. Ist es möglich, das Gemälde einige Minuten lang vor und nach dem Ueberzuge an die Sonne oder an den warmen Ofen zu bringen, so ist es besser, weil dadurch der Firniß, womit man das Gemälde überzieht, desto dünner läuft, glätter und für das Uebermalen passender gemacht wird. An solchen Stellen des Gemäldes, welche noch nicht von wässeriger Feuchtigkeit, in Folge des Abwaschens, frei sind, entstehen durch diesen Firniß leicht weiße trübe Flecken, welche von dem durch das Wasser ausgeschiedenen Harze herrühren. Erwärmt man aber die Gemälde auf die eine oder andere obenbesagte Weise, so hat man solche Flecke nicht zu befürchten. Nach dem Trocknen kann man augenblicklich darüber malen, und auf diese Art ist das Anfeuchten mit Oel nicht nöthig. Es ist auch sehr gut und angenehm darüberzumalen, und durchaus kein Nachtheil für das Gemälde dabei zu befürchten, wenn der Ueberzug durch den Ansatz auf einer Stelle

nicht zu dick aufgetragen wird, so daß diese Stellen hievon glänzend erscheinen, worauf die Farben abglitschen würden. Man kann, wenn das Bild damit überzogen ist, es so lange stehen lassen als man will, ehe man darüber malt.

Ueberdieß ist dieser Ueberzug für sogenannte Verlegenheitsstellen von großem Werthe, wenn nämlich ein Bild bis auf einen Punkt, z. B. eine schwarze oder rothe Stelle rc., auftrocknet und wegen der einzigen Stelle oft nicht fortgemalt werden kann. Ueberzieht man nun diese Stellen damit, so kann man gleich darüber malen. Will man einen Kopf oder überhaupt ein Gemälde nach dem Uebermalen lasiren (unter Lasiren versteht man, wenn auf einem farbigen oder metallenen Grund eine durchsichtige Farbe aufgetragen wird, durch welche also die Farbe des Grundes oder des Metalles durchscheint), so können diese Theile ebenso wieder damit überzogen werden, ohne daß es mit Oel mehr angefeuchtet zu werden braucht, jedoch soll immer wieder darüber gemalt werden. Diesen Ueberzug kann man in gutverschlossenen Flaschen Jahre lang aufbewahren, ohne daß er verdirbt.

Ich bediene mich schon seit einigen zwanzig Jahren dieses Ueberzuges und gar keines Oeles zum Anfeuchten, ohne je einen Nachtheil wahrgenommen zu haben, und mehreren Künstlern habe ich ihn schon selbst bereitet, die sich dessen bedienen. Es wird auch ein jeder, der einmal gewohnt ist auf diesen Ueberzug zu malen, lieber auf diesen als auf mit Oel angefeuchtete Stellen malen, weil die Farben neben einer leichten Theilbarkeit nicht einschlagen und schneller trocknen. Diesen Ueberzug habe ich schon vor einigen Jahren in meiner herausgegebenen

Schrift: „Ueber Kenntniß und Behandlung der Oelfarben" vorgeschlagen.

Was das Oel betrifft, wie es im natürlichen Zustande mit den Farben gewöhnlich verbunden wird, so ist es, wie wir wissen, mit den bekannten Eigenschaften behaftet, daß es an und für sich zu fett ist und keinen Körper mit sich führt, der die Farben eher trocknet oder anziehend macht, dieselben kräftiger bindet und zur Bildung der Säure Gelegenheit hat, was sowohl zur Erhaltung des Gemäldes als auch für die technische Ausübung des Künstlers sehr nachtheilig ist.

Ich habe die Ueberzeugung erhalten, daß ätherische Oele, wenn sie mit den Oelfarben in Verbindung gebracht werden, äußerst vortheilhaft auf dieselben wirken, und daß die Oelfarben dadurch nicht nur viel schneller trocknen, sondern auch bei weitem nicht so nachgelben, wie es außer diesem der Fall ist, was ich namentlich an der dafür so empfänglichen weißen Farbe beobachtet habe.

Es entstehen hier also zwei Bedingungen: erstlich, daß den Oelfarben ein ätherisches Oel ohne Nachtheil für das Oel selbst, für die Farben und für die technische Behandlung des Künstlers beigebracht werde. Ferner, daß mit demselben eine Substanz in Verbindung kommt, die das Oel einigermaßen verdichtet, die Farben kräftiger bindet und das Trocknen fördert.

Ich schlage daher im allgemeinen vor, daß das Oel, ehe die Farben damit angerieben werden, mit einer Auflösung vom reinsten Jungfern-Wachs (das von den jungen Bienen herrührende) mittelst der Berg-Naphtha unter folgenden Mischungs-Verhältnissen und im nachstehenden Quantum aufzulösen und damit zu versetzen ist.

Es werden für den größern Bedarf (z. B. für den Farbenbereiter) zwei Loth fein geschnittenes Wachs in fünf Loth der reinsten Berg-Naphtha in einem reinen Glase völlig aufgelöst, sodann zu einem Pfund von dem schon früher angeführten, mit kohlensaurem Natron gereinigten Oel sieben Loth von dieser Auflösung gebracht. Oder es kann bei Ermanglung der Berg-Naphtha, oder wegen des derselben eignen etwas unangenehmen Geruches, im Fall hiefür jemand unangenehm empfänglich seyn möchte, eine Auflösung von 2½ Loth Wachs in sechs Loth vom reinsten rectificirten Terpenthinöl bereitet, und von dieser Auflösung ebenfalls sieben bis acht Loth mit einem Pfunde Mohnöl in eben erwähnter Eigenschaft versetzt werden. Für den Künstler selbst oder für den kleineren Bedarf kann natürlich dieses Quantum unter den angegebenen Mischungs-Verhältnissen beliebig vermindert werden.

Das mit diesen Auflösungen versetzte Oel wird weißlich und undurchsichtig erscheinen, und muß daher bloß einmal auf dem warmen Ofen in der Art erwärmt werden, bis das Ganze völlig rein und durchsichtig geworden ist (während des Erwärmens muß der Stöpsel im Glase etwas gelüftet bleiben), worauf es jedesmal völlig tauglich in der Art und Weise wie das reine Mohnöl mit den Farben verbunden werden kann; zum fernern Gebrauch aber muß es gut verschlossen aufbewahrt werden. Das im Oel enthaltene Wachs wird sich im Glase zu Boden setzen, das Ganze muß daher, ehe die Farben, damit versetzt, gerieben werden, jedesmal umgeschüttelt werden; daher soll kein größeres Quantum Oel mit dieser Auflösung verbunden werden, als es für den baldigen Gebrauch nothwendig ist, damit das Oel dem Natron

nicht zu lange entzogen wird und keine Säure bilden kann. Wegen des öfter nöthigen Umschüttelns kann kein Natron beigebracht werden, weil es sonst mit den Farben verbunden aufgemalt würde.

Dieses angegebene Mischungs=Verhältniß kann im Durchschnitt, als zweckmäßig von mir ermittelt, unter die Farben gebracht werden. Es bleibt jedoch jedem Künstler frei gestellt dem Oele nach Belieben mehr oder weniger Wachsauflösung beizugeben, wodurch dann auch die Trocknung der Farben mehr oder weniger früh oder spät erfolgt. Jedoch muß ich bemerken, daß dieses angegebene Verhältniß zur Trocknung, wenigstens bei der weißen Farbe, vorzüglich bei dem Beinschwarz und bei den Lackfarben (weil die weiße Farbe beinahe mit allen übrigen vermischt wird), angewendet werden sollte.

Die auf diese Art versetzten Oele haben für die Farben den Vorzug, daß bei der technischen Ausübung des Malens keine Veränderung wahrgenommen wird, und daß die Farben zweitens in der Art trocknen, daß man in kürzerer Zeit wieder darüber malen kann, und daß endlich die Farben oder das Gemälde nicht einschlägt.

Das Wachs verleiht den Farben mehr Consistenz, und das Oel wird durch die Beimischung des ätherischen Oeles um den vierten Theil verdünnt und folglich wieder um so viel weniger mit den Farben verbunden, was für Erhaltung der Farben und des Gemäldes aus den schon früher angeführten chemischen Gründen nur vortheilhaft wirken muß.

Die Berg=Naphtha muß, wenn sie rein ist, ziemlich wasserklar seyn, sie ist sehr flüchtig und hat den Vorzug daß sie frei von Säure ist, welches letztere namentlich beim Terpenthinöl nicht der Fall ist. Es

enthält und bildet in der Zeit durch die Einwirkung der Luft immer mehr Ameisen-Säure und wird harziger.

Die Berg-Naphtha so wie alle übrigen hier bezeichneten chemischen Präparate können am besten in dem chemisch-pharmaceutischen Institute des Hrn. Hofraths Dr. Buchner bezogen werden.

Noch muß ich bemerken, daß man alte, in den Blasen dick und harzig gewordene Oelfarben nie mit weiterm Oel versetzt frisch aufreiben soll, weil das Oel bei denselben ohnehin schon verdichtet und harzig geworden ist und mehr Säure gebildet hat. Natürlich würde durch eine weitere Beimengung von Oel mit den Farben auch eine weitere Gelegenheit zur Bildung der Säure gegeben werden, wodurch solche Farben um so eher und um so mehr verändert oder zerstört werden müßten. Man soll sie mit Berg-Naphtha oder doch wenigstens mit rectificirtem Terpenthinöl nöthigst verdünnt frisch aufreiben.

Hiebei muß ich kurz eines Stoffes erwähnen, der in der Natur eine so mächtige Rolle spielt, nämlich des Sauerstoffes der atmosphärischen Luft.

Es liegt außer dem Zwecke dieser Schrift, von diesem Stoffe eine ausführliche Beschreibung zu geben; aber wegen seines Einflusses auf das Oel und die Farben, und folglich auf die Gemälde selbst, ist es meines Erachtens nothwendig denselben hier zu berühren.

Dieser Stoff, welcher den fünften Theil der uns umgebenden atmosphärischen Luft ausmacht und ohne welchen kein Thier und keine Pflanze leben, kein Körper brennen könnte, verbindet sich in verschiedenen Verhältnissen mit den Metallen, und stellt damit verschiedene farbige Körper, die der Hauptgegenstand der Oelmalerei sind, dar. Man nennt diese Verbindungen im Allge-

meinen Oxyde, deren Farben immer von der Sauerstoffmenge, die sie enthalten, abhängt; z. B. das Blei verbindet sich mit dem Sauerstoffe in drei Verhältnissen, wovon die eine Verbindung gelb, die andere roth und die dritte flohbraun ist. In dem gelben Bleioxyde verhält sich Blei zum Sauerstoff wie 1 : 1, in dem rothen wie 1 : 1½, und in dem braunen wie 1 : 2. Das Eisen stellt mit dem Sauerstoffe nur zwei Verbindungen dar, eine schwarze und ein rothe (Rost). In der schwarzen verhält sich der Sauerstoff zum Eisen wie 1 : 1 und in der rothen wie 1½ : 1.

So verhält es sich bei allen übrigen Metallen, und wir sehen daraus, daß eine ganz geringe Menge Sauerstoffes die Farben der Metalloxyde bedeutend ändern kann, und daß eine Farbenveränderung erfolgen muß, sobald ein Metalloxyd mehr Sauerstoff aufnimmt oder von seinem Sauerstoffe einen Antheil verliert.

Unter diejenigen Körper, die auch den Sauerstoff an sich ziehen wie die Metalle und welche sogar im Stande sind den Metalloxyden einen Theil ihres Sauerstoffes zu entziehen, gehören vor allem die fetten Oele und Fette, welche, wie wir schon vorher beim Trockenfirniß angeführt haben, sich auf Kosten des Sauerstoffes der Metalloxyde verdichten. In den Gemälden, in welchen sich Oel und Metalloxyde innig berühren, entzieht daher das erstere dem letzteren einen Theil Sauerstoff, und nun muß sich auch die Farbe ändern, weil mit der Menge des Sauerstoffes in einem Oxyde auch die Art der Farbe zusammenhängt. Dieses Entziehen des Sauerstoffes nennt man Desoxydiren. Demnach erklären wir uns, wie es kommt, daß dieselben Farben, welche mit Wasser aufgetragen sind, unveränderter bleiben,

während sie unter denselben Umständen es nicht bleiben wenn sie mit Oel aufgetragen werden, was besonders auffallend bei der weißen Farbe (Bleiweiß) ist; wir erklären uns ferner auch die oft berührte nachtheilige Wirkung vom überflüssigen Oele.

Von den Farben.

Die meisten Farben, die in der Kunstmalerei angewendet werden, sind chemische Producte, nur die Erd- oder Ocherfarben, wie man sie nennt, liefert uns die Natur, jedoch mit einigen Ausnahmen, wie z. B. den Bergzinnober; und selbst diejenigen Farben die uns die Natur liefert, werden wieder einer eigenen sorgfältigen Behandlung unterworfen, um sie in ihrem Vortheil und in ihrer Mannichfaltigkeit für Kunstwerke gehörig bereitet anzuwenden. Die Ocherarten müssen nämlich vor ihrer Anwendung sorgfältig zubereitet und von dem Unrathe den sie mit sich führen gehörig gereinigt werden; nebstdem können und müssen bei den verschiedenen Ocherfarben durch gehöriges und verschiedenartiges Ausglühen nicht nur die verschiedenartigsten Farben, sondern auch die verschiedenartigsten Abstufungen oder Nuancen derselben hervorgebracht werden, und hiebei handelt es sich nebst noch anderen Vortheilen um den gehörigen und verschiedenartig anzuwendenden Hitzegrad &c.

Die Zahl der chemisch bereiteten Farben und die häufige mechanische Verfälschung derselben ist so groß und so mannichfaltiger Art, daß es erstens schwer und zweitens unmöglich ist dieselben aufzuzählen, und wie wir früher schon angeführt haben, werden die in den Fabriken erzeugten Farben meistentheils nur oberflächlich

für den äußern Anschein, dem Auge gefällig behandelt und erzeugt, ohne daß man auf ein chemisch reines Verfahren und auf das chemische Verhalten derselben besondern Werth legt. Es ist auch oft sehr schwer, dergleichen fremdartige Beimischungen in einer Farbe zu entdecken, weil die Bestandtheile derselben in zu verschiedener Art mit einander verbunden sind.

In den meisten Fällen gibt uns die Chemie, die Lehre von den Mischungs-Verhältnissen der Körper, Aufschluß. Die ersten und gewöhnlichen Merkmale bei Erforschung der Bestandtheile eines Körpers sind Geschmack, Geruch, das Verhalten gegen verschiedene Auflösungsmittel und das Verhalten im Feuer, und die erstern, nämlich Geschmack und Geruch, sind schon in vielen Fällen wichtige Merkmale.

Fernere Kennzeichen über das Verhalten und über die Bestandtheile eines Körpers sind gewisse Pflanzenfarben, z. B. Veilchensyrup, Lackmustinctur, Curcumapapier (d. i. Streifen von Papier mit den genannten Farbenstoffen getränkt); sie zeigen uns, ob ein Körper saurer, neutraler oder alkalischer Beschaffenheit ist. Die Säuren haben nämlich die Eigenschaft die blauen Pflanzenfarben zu röthen, während Alkalien das Blau wiederherstellen, und einige andere Farben, z. B. Veilchensyrup, grün färben. Curcumapigment wird von den Alkalien braun gefärbt u. s. w.

Das Verhalten gegen verschiedene Auflösungsmittel, z. B. Wasser, Weingeist, Säure u. s. w., ist ein wichtiges Erkennungsmittel. Hiebei ist überhaupt zu berücksichtigen, ob in einem oder dem andern derselben eine Auflösung erfolgt und mit welchen Erscheinungen, ob ruhig oder mit Aufbrausen u. s. w., es geschieht.

Das Verhalten im Feuer wird ebenfalls häufig angewandt; man beobachtet hiebei, ob der Körper sich verflüchtigt, ob er schmilzt, verbrennt oder seine Farbe verändert, und auf welche Art sie sich verändert u. s. w.

Da sich der Künstler, wie es sich von selbst versteht, mit solchen Untersuchungen nicht befassen kann, so möchte hiemit zunächst nur verstanden werden, daß er eine neue oder eine angeblich neu erfundene Farbe, die bloß das Erzeugniß eines Einzelnen, nicht das Resultat wissenschaftlicher Kenntnisse ist wie sie eine öffentliche Pflanzschule, d. h. ein chemisches Laboratorium, in sich vereingt, ehe sie einer wissenschaftlichen Prüfung unterworfen war, bei seinen Kunstwerken nicht anwende.

Wir kennen so viele chemisch bereitete Farben, die in dieser Beziehung mit Vertrauen angewendet werden können, nur führen sie, in den Fabriken erzeugt, wie wir schon gesehen haben, meistentheils mechanische Beimengungen, als Gummi, Leim, Haarpuder oder Kleister u. s. w., oder Alkalien mit, weil sie nicht gehörig ausgelaugt oder ausgewaschen wurden. Vor allem sollen die für Kunstgegenstände anzuwendenden Farben von diesen Bestandtheilen befreit werden, und diese Reinigung wollen wir vor allem verstanden haben, da sie im allgemeinen auf eine einfache Art bewerkstelligt werden kann. Wir wollen nun die Farben der Reihenfolge nach anführen, wie sie der Künstler gewöhnlich auf der Palette aufzusetzen pflegt, und bei jeder einzelnen die näheren Bestandtheile und Eigenschaften bezeichnen, so wie auch in obiger Beziehung die in den Farben gewöhnlich enthaltenen Stoffe und Beimengungen angeführt werden sollen.

Von den Mineralfarben.

Weiße Farbe.

Als weiße Farben werden in der Oelmalerei angewendet: die verschiedenen Bleiweißsorten; dahin gehören das Kremserweiß, das Schieferweiß, das venetianische oder Genueser Weiß und das holländische Bleiweiß. Alle diese angeführten Farben sind aus Blei bereitet, welches allein unter den Metallen diese weiße Farbe für die Oelmalerei befriedigend liefert. Alle diese Sorten bestehen zum größten Theil aus Kohlensäure und Bleioxyd, werden aber häufig mit Schwerspath, Kreide, Thon und schwefelsaurem Bleioxyde verunreinigt. Das Schieferweiß wird seltener angewendet, am häufigsten das venetianische Bleiweiß und auch das Kremserweiß, welch' letzteres weniger deckt als das erstere.

Die weiße Farbe ist diejenige, welche in der Malerei am meisten gebraucht wird, weil, mit Ausnahme einiger Lasurfarben, zur Hervorbingung der verschiedenen Farbentöne beinahe zu allen Farben Weiß gemischt werden muß. Da aber das Weiß von allen Farben diejenige ist, welche am allermeisten verunreinigt aus den Fabriken in den Handel gebracht wird, so ist es nothwendig, einiges über die Verunreinigung dieser Farbe zu sagen. Ich meine damit gerade nicht die obgenannten Beimengungen, wodurch das kohlensaure Bleioxyd gestreckt wird, sondern eine Verunreinigung, welche durch die Sorglosigkeit bei der Bereitung stattfindet, und auf andere Farben einen ungünstigen und nachtheiligen Einfluß hat.

Das eigentliche Bleiweiß gewinnt man entweder durch Zerfressen der Bleiplatten mittelst Essigdämpfen, oder durch Kochen einer Auflösung von Bleizucker mit Bleiglätte, und durch Fällen dieses so erhaltenen basischen essigsauren Bleioxyds mittelst hineingeleiteter Kohlensäure. Aber ein sehr brauchbares Bleiweiß wird auch aus dem Bleizucker (essigsaures Bleioxyd) bereitet. Dieser wird aufgelöst in Wasser und mit wässeriger Pottaschenauflösung (kohlensaures Kali) vermischt. Dadurch verbindet die Kohlensäure der Pottasche sich mit dem Bleioxyde des Bleizuckers und fällt als weißes Pulver nieder. Dieses Pulver muß auf einem Seihtuche gesammelt, mit reinem Wasser gut ausgewaschen und dann getrocknet werden. Indessen mit dem Auswaschen gibt man sich in den Fabriken nicht viel Mühe; daher kommt es, daß dem Bleiweiß außer andern absichtlichen Vermengungen oft freies Alkali von einem Ueberschusse der angewendeten Pottasche oder auch freie Säure anhängt. Davon kann man sich schon durch den Geschmack überzeugen, und außerdem auch dadurch, wenn man Bleiweiß mit Wasser abreibt, in ein Glas bringt und einen Streifen Curcumapapier eintaucht, welches eine gelbe Farbe hat und augenblicklich rothbraun wird, wenn ein Alkali vorhanden ist; oder wenn man einen Streifen Lackmuspapier (diese reagirenden Papiere kann man in jeder Apotheke haben) eintaucht, welches eine blaue Farbe hat und augenblicklich roth wird wenn eine Säure vorhanden ist.

Ist das eine oder das andere der Fall, so ist es unumgänglich nothwendig, daß das Bleiweiß mit heißem Wasser so lange ausgewaschen werde, bis das gefärbte Papier seine eigenthümliche Farbe nicht mehr ver-

ändert. Aber am allerempfindlichsten wirken diese unreinen Farben auf den rothen Lack und überhaupt auf Lackfarben.

Jeder Künstler wird die Erfahrung gemacht haben, daß wenn man den rothen Lack unter die käufliche weiße Farbe mischt, dieselbe augenblicklich einen Stich in das Bläuliche erhält und das schöne Carmoisinroth verliert. Dem Künstler ist dieses nicht mehr befremdend, denn er ist schon daran gewöhnt, und glaubt es sey Eigenthümlichkeit der rothen Farbe; jedoch scheint es ihm auffallend, wenn der schönste Münchner-Lack (hochrother Carminlack), der im reinen Zustande in der Oelmalerei gut hält, mit Weiß vermischt seine Farbe augenblicklich ins Bläuliche verändert, was bei dem Krapproth keineswegs der Fall ist. Diese Veränderung ist auch lediglich dem noch in der weißen Farbe vorhandenen Alkali zuzuschreiben. Daß der rothe Krapplack damit sich nicht verändert, liegt darin, daß das Alkali auf dieses Roth keinen verändernden Eindruck macht.

Wir kennen bis jetzt noch keine weiße Farbe ohne Bleioxyd, die wie jene so vortheilhaft entspricht, obwohl es sehr zu wünschen wäre. Das auf die obenangeführte Weise bereitete Bleiweiß hat, als Malerfarbe betrachtet, noch verschiedene andere wichtige Fehler, welche die Versuche seine Stelle durch eine andere weiße Farbe zu ersetzen, nicht unnöthig machen. Das Bleiweiß wird nämlich je nach Umständen und Einflüssen nach und nach schmutzig, grau, gelb oder gar schwarz. In Zimmern, wo viele Menschen beisammen sind, verliert es die weiße Farbe früher als in der Luft.

Das Bleiweiß ist endlich auch noch für die Gesundheit der Menschen äußerst schädlich. Es verursacht

eine sehr schmerzhafte Krankheit — die Bleikolik — mit einem Gefolge von vielen andern Uebeln. Ich muß daher empfehlen, daß man beim Zerreiben im trocknen Zustande keinen Staub einathme, so wie überhaupt aufmerksam machen, daß man (wie Viele bei der Wassermalerei die Gewohnheit haben) die Farben nicht mit dem Munde vom Pinsel nehme, sondern im Wasser auswasche.

Ich habe in Landshut unter der Leitung des damaligen Herrn Hofraths, Oberberg- und Salinenraths Fuchs, der viel Güte und Nachsicht mit mir hatte, viele Versuche gemacht, eine haltbare weiße Farbe darzustellen. Unter andern habe ich Bleiweiß auf eine so einfache Weise bereitet, daß ich glaube, es könne ein jeder darnach dasselbe zum eigenen Bedarfe sich leicht und rein auf seinem Zimmer bereiten.

Man nehme beiläufig ein halbes Pfund Bleizucker, löse denselben im warmen Wasser ganz auf, und filtrire die Auflösung durch eine Papiertüte von Fließpapier, welche man auf einen gläsernen Trichter setzt, in ein daruntergestelltes geräumiges Glas. Hierauf löse man ungefähr ein Viertel-Pfund kohlensaures Kali (Pottasche) ebenfalls im warmen Wasser auf, filtrire es wie oben angegeben wurde, und gieße davon so lange in die Bleizucker-Auflösung langsam hinein, bis sich kein weißer Niederschlag mehr zeigt. Endlich wird dieser weiße Niederschlag auf einer Papiertüte wie oben, wo die Flüssigkeit abtropfen kann, gesammelt und so lange warmes Wasser darauf gegossen, bis dieses beim Abtröpfeln geschmacklos ist, und die erwähnten reagirenden Papiere nicht mehr verändert. Hernach bringt man das Ganze auf ein zusammengelegtes großes Fließpapier, trocknet es recht gut aus und bewahrt es in einem verschlossenen Glase auf. Dieß ist

die einfachste und beste Methode, die weiße Farbe sich selbst rein zu bereiten. Sie deckt sehr gut, ist sehr weiß und fein. Diese Farbe ist so rein und fein, daß sie der Künstler, ohne sie in Blasen reiben zu lassen, für jeden augenblicklichen Bedarf auf seiner Palette mit der Spatel mit Oel versetzt ganz fein erhalten kann.

Um eine für immer beständige und haltbare weiße Farbe zu bereiten, habe ich ebenfalls unter obiger Leitung sehr viele und anhaltende Versuche gemacht.

Ich habe unter andern eine Auflösung von Zinn in concentrirter Salpetersäure (reines Scheidewasser) und eine Auflösung von Alaun in warmem Wasser, beide in filtrirtem Zustande, mit einander mit Kali versetzt, den dadurch erhaltenen Niederschlag gesammelt, ganz rein ausgewaschen, getrocknet und in einem Schmelztiegel langsam geglüht, jedoch nicht bis zur Rothglühhitze erhitzt. Dadurch bezweckte ich ein haltbares Weiß, weil das in Salpetersäure aufgelöste Zinnoxyd, wenn man den im Wasser aufgelösten Alaun beimengt und beide durch Kali niederschlägt, mit der Thonerde des Alaunes zugleich niederfällt. Diese Bereitung ist ebenfalls einfach und die Farbe ist gut, schön weiß, deckt auch ziemlich gut, jedoch nicht so wie Bleiweiß, ist unschädlich und ganz haltbar, und zwar so, daß sie ihre Weiße nie verändert. Ich glaube, wenn eine weiße Farbe je das Bleiweiß für Kunstwerke ersetzen sollte, so könnte es durch diese Verbindung und in ähnlicher Art geschehen, nämlich bei der gehörigen Oxydation des Zinnes in der Auflösung, und bei den übrigen Verhältnissen. Es wäre möglich, daß man vielleicht eine haltbare weiße Farbe auf ähnliche Art wie das Kobaltblau erzeugen,

d. h. eine weiße Verbindung der Thonerde mit irgend einem Metalloxyd darstellen könnte.

Kremserweiß.

Dieses Weiß ist ebenfalls aus Blei erzeugt und kommt im Handel wie das Venetianerweiß, aber nur unter einer andern Form, nämlich in viereckigen erhöhten, auch ungefähr ein Pfund wiegenden und in blaues Papier gewickelten Täfelchen vor. Es ist äußerst weiß und sehr hart, seine Theile sind sehr zusammenhängend und es hat einen muschlichten Bruch. Seiner Härte nach zu schließen, muß ihm ein Bindungsmittel beigegeben seyn, entweder Gummi oder Leim u. dgl. Es ist sehr rein und theilbar und ist wegen seiner Härte sehr schwer für die Oelmalerei fein genug zu reiben, deckt aber nicht so gut wie das Venetianerweiß. Es ist sehr gut damit zu malen, jedoch mehr zum Lasiren geeignet. Es wird nicht so bald gelb wie das andere und ist so ziemlich frei von fremdartigen Zusätzen. Werden diese und andere Bleiweißsorten in einem Oele oder noch mehr in Firnissen gerieben, dann in ein Glas gebracht und mit Terpenthinöl verdünnt ruhig stehen gelassen, so setzt sich natürlich die schwere Bleifarbe zu Boden und das darüberstehende Terpenthinöl wird ganz grün gefärbt. Durch öfter wiederholtes Aufgießen von Terpenthinöl kann es von diesem grünfärbenden Theil nach und nach ganz befreit werden. Diese so gereinigte Farbe hält sich auch länger weiß, und ändert sich überhaupt nicht so schnell.

Die Ursache dieser Erscheinung ist ein geringer Gehalt von Kupferoxyd, welches öfter im Bleizucker und hauptsächlich in der Bleiglätte, die auch zur Bleiweiß-Fabrication angewendet wird, enthalten ist. Davon

läßt sich das Bleiweiß reinigen, wenn man es fein gerieben mit einer Auflösung von kohlensaurem Ammoniak (flüchtiges Laugensalz) übergießt. Das Kupfer bleibt im Ammoniak aufgelöst, und nimmt in kurzer Zeit eine blaue Farbe an. Diese angeführte Erscheinung ist aber beim Kremserweiß am auffallendsten. Sein Name kommt von der Stadt Krems an der Donau, weil dieses Weiß von daher zuerst gekommen seyn soll.

Venetianerweiß.

Diese Farbe hat ihren Namen von den Fabriken, welche in Venedig oder im Venetianischen entstanden sind.

Es ist nichts anderes als ein ziemlich reines kohlensaures Bleioxyd mit sehr wenig Thonerde oder mit einer feinen Kreide vermischt. Gegenwärtig wird das meiste in Holland und in den Niederlanden, auch einiges im Badischen fabricirt und macht einen bedeutenden Handelsartikel aus. Uebrigens ist das Venetianerbleiweiß unter den käuflichen weißen Farben für den Künstler immer das beste, weil es sehr weiß ist und am meisten Körper hat, d. h. am besten deckt; nur sollte es zu dem Gebrauche für den Künstler noch einmal recht gut ausgewaschen (ausgelaugt, ausgesüßt) werden und ja vor dem Abreiben in Oel wieder an der Sonne auf einem Brett oder auf Fließpapier fein vertheilt, recht gut ausgetrocknet und nachher in einem zuvor erwärmten Glase gut verschlossen aufbewahrt werden. Verschließt man aber die Farben in einem Glas, ehe sie völlig trocken sind, so ist es um so nachtheiliger, weil das in den Farben noch vorhandene Wasser in dem verschlossenen Glase nicht mehr ausdünsten kann, und von der Farbe

immer selbst wieder angezogen und aufgenommen werden muß, und immer die schon angeführten nachtheiligen Folgen mit sich bringt.

Das Venetianerweiß kommt im Handel ungefähr in der Schwere eines Pfundes in Kegelform oder Hütchen mit blaugrauem Papier umwickelt vor. Es ist etwas grobkörnig beim Zerreiben, und nicht so fest zusammenhängend wie das Kremserweiß.

Das Schieferweiß.

Dieses Weiß wird durch Zerfressen der Bleiplatten durch Essigdämpfe an warmen Orten dargestellt. Es kommt in dünnen Blättchen, welche man von den Bleiplatten abwalzt, vor. Es hat die Eigenschaft, daß es unter allen Bleiweißsorten beinahe am meisten Körper hat, d. h. deckt, aber das Nachtheilige, daß es nicht so schön weiß wie die andern Farben ist, einen Stich ins Blaugraue hat und immer kleine Bleitheilchen mit sich führt, die sogar beim Anreiben störend sind. Aus diesen Gründen dient es in der Oelmalerei nicht so gut wie in der Wassermalerei. Im übrigen kommt es mit den andern Bleiweißsorten überein.

Das Silberweiß.

Diese Farbe gehört nach meiner Meinung unter diejenigen, welchen man, wie es öfters bei mehreren andern Dingen der Fall ist, eine besondere Form und Benennung gibt, um das Interesse zu erhöhen und Gewinn zu machen. Wenn eine Farbe die eigenthümliche Form nicht hat, z. B. beim Lack die viereckigen Stückchen, beim Venetianerweiß die Kegel 2c., so glaubt man eine neuerfundene vortheilhafte Farbe zu besitzen. Dieß ist der

Fall auch bei dem sogenannten Silberweiß. Dieses Weiß ist eine äußerst reine feine Farbe in kleinen dünnen länglichen Täfelchen, durch ihre Reinheit für das Auge anziehend. Es kamen mir mehrere Farben unter dieser Benennung vor, und ich habe bei der Untersuchung gefunden, daß diese Farbe nichts anders als eine äußerst gut gereinigte, fein geriebene Bleiweißsorte war, die, wenn man nach dem Geschmack urtheilt, vielleicht mit etwas Zucker als Bindungsmittel versetzt und in obige Form gebracht worden ist, weil es üblich ist den feinen Farben Zucker als Bindungsmittel beizufügen. Das beste und einfachste Mittel diese Farbe zu erkennen, ist, wenn man sie mit einem Stückchen Venetianer- oder Kremserweiß in einen silbernen Kaffeelöffel bringt, dessen Stiel man wegen der Erhitzung mit etwas Papier umwickelt und über ein Kerzenlicht hält. Verändern sich diese beiden eingelegten Farbenstückchen gleichzeitig in der Art, daß sie bald gelb und nachher roth werden, so ist mit Bestimmtheit anzunehmen, daß es ein Bleiweiß ist, weil dieses in der Hitze die Kohlensäure leicht verliert und das gelbe Oxyd hergestellt wird. Aus Silber, wie vorgegeben wird, kann diese Farbe für keinen Fall bereitet seyn, weil alle weißen chemischen Silberverbindungen das Licht nicht vertragen und an demselben schwarz werden.

Gelbe Farben mit Einschluß der Ocherarten.

Kadmiumgelb.

Das Kadmiumgelb, Schwefelkadmium, ist eine schöne gelbe Farbe, und kann auf trockenem Wege auch orangefarbig werden. Es besteht aus Schwefel und Kadmium, einem von Stromeyer im Jahre

1817 entdeckten Metalle. Das Kadmium wird in verdünnter Salpetersäure am schnellsten und vollständigsten aufgelöst und mit Schwefelwasserstoff präcipitirt (niedergeschlagen), gut ausgesüßt und getrocknet. Stromeyer empfahl es schon als eine gute Malerfarbe theils für sich allein, theils mit Blau gemischt zu Grün. Ein italienischer Künstler Demin probte es al fresco und in Oel, und fand es vorzüglich brauchbar. Nach den in Berlin angestellten Proben fand man schlesisches Schwefelkadmium, welches in Tarnowitz und auf der Königshütte gefertigt worden war, unter allen Umständen mit Sicherheit anwendbar, dem Chromgelb im Feuer des Tons nicht nachstehend. Es stand unverändert mit Kremserweiß, Neapelgelb, Zinnober, Krapplack, Kobaltblau, nur nicht mit Kupferpräparaten. Ich habe gefunden, daß das Kadmiumgelb in der Oelmalerei etwas nachdunkelt und einen mehr orangen Farbenton annimmt, besonders wenn es vor dem Gebrauche schon längere Zeit mit Oel angerieben war.

Chromgelb.

Man bereitet diese Farbe, indem man eine beliebige Quantität Chromeisenstein, fein gepulvert, mit der Hälfte seines Gewichtes reinen pulverisirten Salpeters vermengt, in einen Schmelztiegel bringt und beim starken Kohlenfeuer so lange erhitzt, bis das Ganze eine gelbliche Farbe annimmt. Dann wird es vom Feuer genommen, in eine Schüssel gebracht und mit siedendem Wasser übergossen, wodurch sich eine gelbe Solution bildet. — Diese wird abgelassen und das Aufgießen mit warmem Wasser so lange fortgesetzt, bis keine gelbe Färbung desselben sich mehr zeigt. Hierauf gießt man diese gelben

Solutionen in ein Glas zusammen, und setzt eine mit warmem Wasser bereitete Bleizuckerlösung so lange bei, bis kein gelber Niederschlag mehr erfolgt, worauf dann die Farbe auf das Filtrum gebracht und so lange ausgelaugt wird, bis sich das Lackmus- oder Curcumapapier nicht mehr in dem abgelaufenen Wasser färbt. Die ausgewaschene gelbe Farbe wird auf Fließpapier gebracht, ganz vollkommen ausgetrocknet und in einem Glase aufbewahrt. Uebrigens wird diese Farbe auch auf andere Arten bereitet.

Das Chromgelb ist eine Farbe, die für die Oelmalerei nicht zu empfehlen ist und auch nicht angewendet werden soll, vorzüglich ihrer gelben oder, wie es der Künstler nennt, giftigen Farbe wegen. Sie bleibt nicht beständig und wird, mit Weiß verbunden, bald grau und schmutzig, verträgt sich wenig mit andern Farben, aber am wenigsten mit den Bleiweißsorten und mit Lackfarben; allein an und für sich, als Wasserfarbe, hält sie besser als in Oel und kann da gut angewendet werden. Durch die Einwirkung dieser beiden Farbensorten auf das Chromgelb mit Weiß wird die Chromsäure darin eines Theils ihres Sauerstoffes beraubt und auf eine niedrige Oxydationsstufe zurückgeführt, auf welcher es nicht mehr gelb ist. Das Chromgelb ist der Gesundheit sehr schädlich. Sehr nachtheilig und schädlich ist auch es für Kunstgemälde, wenn das Chromgelb unter andere gelbe Farben zur Erhöhung und Verschönerung derselben gemengt wird. Dadurch werden oft beständige gelbe und andere Farben verdorben. Ob chromsaures Blei in einer Farbe vorhanden ist, läßt sich dadurch erkennen, daß es mittelst überschüssiger Aetzlauge unter Aufhebung der Farbe sich vollständig auflöst.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

(Ich habe die Bereitung und die übrigen Eigenschaften dieser Farbe hier nur angeführt, um den Künstler vor ihrer Anwendung zu warnen.)

Das Königsgelb

ist eine sehr schöne, aber auch für die Gesundheit äußerst schädliche und in der Oelmalerei keine beständige Farbe. Es verändert seine Farbe schon verschiedenartig bei der Bereitung und auf dem Filtrum, und verträgt sich nicht mit andern, am wenigsten mit den chemisch bereiteten Metallfarben. Es sollte ganz aus der Oelmalerei verbannt werden, obwohl es hiezu nur wenig, aber doch noch, und besonders von Landschaftsmalern, zum Erzeugen (Mischen) der grünen Farbe gebraucht wird. Diese Farbe wird bereitet aus einem Theil Schwefel, zwei Theilen weißem Arsenik und vier Theilen Kali (gereinigter Pottasche). Diese Ingredienzen werden in einem irdenen Tiegel geschmolzen, die geschmolzene Masse in Wasser aufgelöst, filtrirt und die Auflösung mit verdünnter Schwefelsäure präcipitirt.

(Diese Farbe wurde gleichfalls aus obigen Gründen angeführt.)

Gummi-Gutti. *)

Dieses ist der Saft des in Ostindien, auf Malabar, China und Ceylon wachsenden Guttibaums, Garcinia Cambogia. Er fließt zur Blüthezeit des Baumes von selbst oder durch angebrachte künstliche Wärme wie Ter-

*) Das Gummi-Gutti führe ich hier wegen der Reihenfolge auf der Palette an, sonst müßte es unter den Saftfarben seinen Platz finden.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

penthin aus dem Stamme. Man sammelt ihn dadurch, daß man ihn in Blätter des Baumes oder in Cocusnußschalen tröpfeln läßt. In dem Gummi-Gutti sind auch viele solche Blätter enthalten, weil es schichtenweise auf einander gelegt gesammelt wird. Man erhält es gewöhnlich in runden Klumpen oder in Stäbchen. Sein Bruch ist muschlicht und glänzend. Seine Farbe ist äußerst schön, gelb und rein.

Das Gummi-Gutti ist an und für sich, wie es im Handel vorkommt, für die Oelmalerei nicht zu verwenden. Wenn man aber das Gummi-Gutti zu einer schönen, in der Oelmalerei tauglichen Farbe gewinnen will, so muß man es mit starkem Alkohol (Weingeist) warm behandeln und nach geschehener Auflösung durch einen Zusatz von Regen- oder gekochtem Wasser niederschlagen. Dadurch fällt das reine Harz zu Boden. Das Gummi-Gutti ist nichts anderes als ein reines, gelbgefärbtes Harz, und läßt sich daher mit Wasser aus der geistigen Auflösung niederschlagen. So fällt das reine Harz zu Boden, wird auf ein Filtrum gebracht, sehr gut ausgetrocknet und in einem gut verschlossenen Glase aufbewahrt. Eine wesentliche Vorsicht ist aber bei dem Reiben des Gummi-Gutti zu beobachten, nämlich daß man beim trocknen Reiben keinen Staub einathme oder auf irgend eine Weise verschlucke, weil dieses Harz ein höchst drastisches Mittel ist und in geringen Mengen in den Körper gebracht augenblicklich Schnupfen, auch Erbrechen und heftiges Purgiren verursacht. Ich warne noch einmal vor der schädlichen Gewohnheit, beim Wassermalen die Pinsel im Mund auszuwaschen.

Diese gelbe Farbe ist vorzüglich für Landschaftsmaler zur Mischung von Grün äußerst vortheilhaft.

Ebenso vortheilhaft ist das Gummi-Gutti für Blumen- und Früchtenmaler. Man gibt noch verschiedene Methoden an, das Gummi-Gutti seiner schönen Farbe wegen für die Oelmalerei zu benützen.

Unter andern gehört hieher, daß man das Gummi-Gutti in ein Stück Brodteig bringen, und diesen in dem Ofen, wo das Brod gebacken wird, ausbacken lassen soll. Erst dann soll es zum Oelmalen reif seyn. Ebenso soll man das Gummi-Gutti in einen silbernen Löffel legen und über einem Kerzenlichte schmelzen lassen, dann beim Fließen einige Körner Salz hineinwerfen. Beim Schmelzen wird natürlich die schöne gelbe Farbe verändert, dunkel und rußig u. s. w. Die Hauptsache ist, daß man das reine gelbe Harz erhält, das am besten und reinsten durch die Auflösung im Alkohol erzweckt wird.

Neapelgelb.

Man hat das Neapelgelb für ein vulcanisches Product angesehen, welches anfänglich ein feuerspeiender Berg bearbeitet und ihm in der Erde, worin es gelegen, seine gelbe Farbe vollends gegeben habe; oder auch für eine eisenschüssige Materie, die durch die Hitze des Vulcans halb verglaset worden, und deren unvollkommene Verglasung nachgehends in der Erde aufgelöst worden sey. Es wird aber diese Farbe auf dem chemischen Wege auf folgende Art bereitet: man nimmt zwölf Theile Bleiweiß mit drei Theilen Spießglanzoxyd (will man die Farbe höher im Gelben haben, so nimmt man mehr Spießglanzoxyd in die Mischung), einen Theil Alaun und einen Theil Salmiak, läßt Alles genau vermengen, in einem bedeckten thönernen Tiegel zwei Stunden lang erst

schwach erhitzen, und nachher drei Stunden lang in der dunklen Rothglühhitze erhalten; dann wird es herausgenommen und zum Erkalten hingestellt. Uebrigens gibt es für das Neapelgelb außer der angeführten Bereitungsart noch mehrere und verschiedenartige.

Diese Farbe ist, wie sie aus dem Tiegel kommt, schlackig, grobkörnig und in Oel schwer fein zu reiben. Sie hat im Bruche manchmal ungleiche Farbenstellen, was von der nicht gehörigen Vermengung der Bestandtheile vor dem Ausglühen herrührt, und manchmal ist sie auch etwas blaßgelb. Es ist sehr schwer diese Farbe immer in gleicher Intensität bei der Bereitung zu erhalten; daher geschieht es nicht selten, daß wenn der Farbenton nicht die erwünschte Höhe hat, von manchen Bereitern die Farbe mit einem schönen Gelb, vorzüglich mit Königs- oder Chromgelb, versetzt und dadurch erhöht wird. Der Folge davon habe ich bereits Erwähnung gethan. Dieses Versetzen der Farben hat unabänderlich zur Folge, daß alle mit Königs- oder Chromgelb versetzten Farben schmutzig, verfinstert und grau werden.

Diese Farbe ist für die Oelmalerei eine ganz vorzügliche, nothwendige und unentbehrliche Farbe. Wenn sie rein und gut gerieben ist, so bleibt sie in Oel auf dem Gemälde unveränderlich, gibt mit Blau ein angenehmes Grün, wenn es auch mit Roth etwas abgeschreckt wird. Das Neapelgelb kann unter allen Erd- und Metallfarben, ohne einen Nachtheil davon befürchten zu dürfen, vermischt werden.

Das neuerfundene sogenannte Nürnbergergelb, oder der gelbe Ultramarin, hat eine schöne blaßgelbe Farbe; sein Ton ist beinahe schwefelgelb, deckt gut und

ist auch in der Behandlung angenehm. Ich habe es schon vielfältig in Anwendung gebracht, ohne daß ich bis jetzt eine Veränderung hiebei wahrnehmen konnte.

Ocherfarben.

Die Ocherfarben spielen in der Malerei im allgemeinen die wesentlichste Rolle, und sind für den Künstler unentbehrlich. Ich will daher ihrer Besprechung die größte Sorgfalt widmen und den Künstler auf alle Erscheinungen und Nebenumstände in Betreff einer zuverlässigen Behandlung und Anwendung derselben aufmerksam machen.

Unter Ocher versteht man gemeiniglich ein Eisenoxyd, welches entweder mit Thonerde verbunden in der Natur vorkommt, oder mehr oder weniger unrein künstlich dargestellt wird. Seine Farbe ist meistens gelb, auch roth und braun. Man theilt die gelben Ocherarten ein in hellen, mittlern und dunkeln Ocher, die Farbe hängt von dem Quantum des darin enthaltenen Eisenoxydes ab. Es gehören dahin die lichten Gold- oder Dunkelocher oder römische Erde, Ambergergelb, Neapelroth, Englischroth, *Terra di Siena*, Umbra und Veronesergrün. Der aus der französischen Ochergrube zu Vierzon (Dep. Berri) kommende gelbe Ocher ist der schönste.

In der bayerischen Ochergrube am Rhöngebirge kommt vorzüglicher Goldocher vor. Ich habe hievon einigen erhalten, und nie einen schönern und feurigern Ocher gesehen, der so reif und gahr gewesen wäre wie dieser.

Die Ocherarten sind die wesentlichsten Farben in jeder Art Malerei, sie sind sowohl in ihrem natür-

lichen Zustande, als auch im gebrannten, beständig mit wenigen Ausnahmen.

Der lichte Ocher, rein geschlämmt, ist ein sehr schönes Gelb, und wegen seiner Dauer und seines eigenen angenehmen gelben Tones, wo er nöthig ist, unter alle Farben zu mischen. Wird der lichte Ocher gebrannt, so verändert er durch die Hitze seine gelbe Farbe; er wird hellröthlich und heißt nach der Malerbenennung lichtgebrannter Ocher.

Der Mittelocher wird ebenfalls von der Natur erzeugt. Seine Farbenänderung hängt gleichfalls von dem der Thonerde beigemengten Eisenoxyd=Hydrat ab. Er hat in der Malersprache seine Benennung von dem Mittelton zwischen dem lichten und dem dunklen Ocher. Er ist als Farbe an und für sich schön, beständig, wird aber in einem noch größern Grade erhöht wenn er ausgeglüht wird, wo er nach dem Brande ebenfalls eine röthliche, aber vom gebrannten lichten Ocher verschiedene, etwas gesättigtere Farbe bekommt, und verträgt sich gleichfalls wie der lichte Ocher gut mit den andern Farben.

Das Ambergergelb ist auch eine schöne Farbe, und kommt im natürlichen, so wie im gebrannten Zustande und in seinem Verhalten zu den andern Erdfarben mit den übrigen Ocherarten überein.

Der Goldocher ist eine schöne angenehme Farbe, vorzüglich wie er in Bayern in der schon erwähnten Ochergrube gefunden wird, ist aber im natürlichen Zustande nicht so vollkommen haltbar befunden worden (weil er gerne etwas nachdunkelt), aber im leichtgebrannten Zustande, wo er seine Farbe in ein etwas tiefes Roth verändert, ist er sehr beständig.

Der Dunkelocher hat im natürlichen Zustande einen dunkeln, ins Braungelbe stechenden Ton, der durch Mischung mit andern Farben nicht hervorgebracht werden kann. Dieser Farbenton hätte für den Künstler seinen Nutzen, vorzüglich zum Malen für Gold, Holz rc., auch vermischt mit Blau zu dunkelm Grün. Er hat aber, wenn er nicht im gereinigten Oele gerieben wird, das Nachtheilige daß er etwas schmutzig wird und nachdunkelt — und andere Farben etwas verfinstert. Im gebrannten Zustande hält er, und bekommt hiedurch eine dunkel braunrothe Farbe.

Die sogenannte grüne Erde ist nichts anderes als ein gelber Ocher, der von den Farbenbereitern mit obigem Namen belegt wird, weil dieser gelbe Ocher einen ins Gelbgrüne stechenden dunklen Ton hat. Diese Farbe ist sehr gut anzuwenden, weil sie einen eigenthümlichen Ton hat, der sich nicht leicht mischen läßt, z. B. zum Mischen mit Blau auf Grün für dunkle Stellen rc., vorzüglich auch für Draperien und überhaupt für Gewänder, wie alle gelben Ocherarten, und für dunkle Stellen in Gold. Sie ist haltbar und sehr brauchbar anzuwenden; im gebrannten Zustande ändert sie wie alle Ocherarten ihre Farbe ins Rothe.

Da die Erd- oder Ocherfarben in der Natur nicht rein vorkommen und immer Unreinigkeiten, als Sand rc. mit sich führen, so ist es nothwendig, daß sie vor dem Gebrauch mit Wasser geschlämmt und von den anhängenden Unreinigkeiten befreit werden. Dieses kann im Kleinen geschehen, wenn man die Farben in Wasser einweicht, dann in ein offenes Glas bringt, mit Regenwasser übergießt und alles gut umrührt. Die leichten unreinen Theile schwimmen oben auf, z. B. Stroh- oder

Holzsplitter rc., und man kann sie oben abnehmen oder abgießen. Ist endlich alles gut umgerührt, so gießt man die Flüssigkeit schnell in ein anderes Gefäß. Dadurch gewinnt man die im Wasser fein vertheilte Farbe als Farbenbrühe, und die schweren Unreinigkeiten des Ochers, z. B. der Sand, bleiben gleich in dem ersten Glase am Boden liegen. Der rückständige Sand wird so lange noch mit Wasser ausgewaschen, als es gefärbt wird. Die auf diese Weise vorgenommene Reinigung (das Schlämmen) wird durch Aufgießen von neuem Wasser so lange wiederholt, bis sich im Gefäße kein schmutziger, trüber Bodensatz mehr zeigt, und dann wird die gereinigte Farbe auf einem Filtrum gesammelt, an der Sonne gut getrocknet, bis sie die vorige Härte wieder erhalten hat, und in verschlossenen Gläsern aufbewahrt. Werden die Erdfarben für eigenen kleinen Bedarf in gutem Weingeiste zuvor gerieben, so werden die meisten dadurch erhöht in ihrem Farbenton, und sind bald wieder getrocknet.

Der Scharlachocher, oder das sogenannte Eisenoxyd, wird aus dem grünen Vitriol (im gemeinen Leben Kupferwasser genannt) ausgeschieden. Er ist, wenn er gehörig bereitet wird, von einer gebrochenen orangerothen Farbe, und wegen seiner großen Haltbarkeit und besonderen Stärke und Wärme im Ton, theils zu Gewändern, theils zum Fleisch und dessen Schatten, sehr schätzbar. Er kann in jeder Art Malerei gebraucht werden. Die Bereitung ist folgende: man nehme eine beliebige Menge Eisenvitriol, thue ihn in eine eiserne Pfanne, röste ihn über einem Kohlenfeuer (wenn es seyn kann) im Windofen, und rühre ihn mit einem eisernen Löffel oder mit einem andern ähnlichen Gegenstand um. Er wird in Fluß gerathen, und wenn das Krystalli-

sationswasser verdünstet ist, wird die Materie trocken und roth zu werden anfangen. Das Umrühren und Glühen wird so lange fortgesetzt, bis die Farbe die gewünschte oder die möglichste Höhe und Schönheit des Farbentones erhalten hat. Während dieser Operation nimmt man von Zeit zu Zeit eine kleine Probe heraus und läßt sie erkalten, denn so lange das Eisenoxyd heiß ist, kann die Farbe nicht beurtheilt werden. Wenn man mit der Farbe zufrieden ist, bringt man sie in ein Gefäß mit Wasser, und wäscht sie in der Pfanne, ebenfalls mit Wasser, rein aus. Nachher (d. h. im trocknen Zustande) kann man dieselbe in einen Tiegel bringen und noch einmal ausglühen; hierauf wird die Farbe gut ausgesüßt oder ausgewaschen, wobei ein ganz trüber Schlamm abgehen wird. Das Auswaschen wird übrigens so lange fortgesetzt, bis das Wasser völlig rein erscheint und die benannten reagirenden Papiere nicht mehr verändert werden. Sodann bringt man sie auf ein Filtrum, und wenn sie halb trocken ist, schneidet man sie in beliebige Stücke, welche vollends auf Fließpapier an der Sonne oder an der Luft wie die angegebenen Farben getrocknet, und in einem Glase gut verschlossen aufbewahrt werden. Diese Farbe, die im Handel so rein und schön wenig oder gar nicht vorkommt, wird dem Künstler gewiß entsprechen. Sie ist sehr haltbar. (Diese Farbe wurde von mir in Landshut zuerst bereitet.)

Das N e a p e l r o t h wird in der Gegend bei Neapel gefunden, und hat daher seinen Namen. Diese Farbe soll auch vor dem Gebrauche geschlämmt werden, und kann nach gehöriger Austrocknung ohne die geringste Gefahr vor einer Veränderung in der Oelmaleri verwendet werden. Sie ist eine beständige Farbe und, ohne

daß sie zuvor gebrannt worden ist, wegen ihres so gemilderten Tones für Fleisch sowohl, als auch für dessen Schattentöne mit andern Farben vermischt äußerst schön und vortheilhaft, daher bei den Künstlern sehr beliebt. Sie verbindet und verträgt sich durchgehends mit allen Farben vortheilhaft und gut, erwärmt und mildert die Farbentöne sehr angenehm und ist auf der Palette beinahe unentbehrlich.

Das Englischroth ist beständig und hat viel Körper; wird es aber mit Weiß vermischt, so bekömmt es einen ins Bläuliche gehenden Stich und erhält dadurch einen kalten Ton. Wird diese Farbe der starken Rothglühhitze unterworfen, so bekommt sie eine ganz ins Dunkelbraunrothe gehende gesättigte Farbe, die sehr vortheilhaft angewendet werden kann und beinahe unzerstörbar ist. In Beziehung auf die Reinigung dieser Farbe gilt dasselbe, wie bei allen übrigen Ocherfarben.

Die *Terra di Siena* ist eine Erdfarbe, die, wie sie in der Natur vorkömmt, in der Oelmalerei nicht anzuwenden ist, und sie sollte auch nicht angewendet werden, weil sie, wie der Künstler sagt, so stark auswächst (Farben ändernd hervortritt). Sie bekommt einen giftigen Ton, und soll in ihrem natürlichen Zustande, wie schon gesagt, gänzlich vermieden werden. Viele Künstler haben die Gewohnheit, die gezeichneten Bilder vor dem Bemalen mit dieser Farbe zu untertuschen und damit in Effect zu setzen, um die Haltung des Bildes vorläufig überblicken zu können; die Farbe wächst aber so stark aus, daß das Untertuschte mit der Zeit beinahe durch alle Farben dringt, mögen sie auch von den Künstler auf dem Bilde noch so dick aufgetragen worden seyn. Der Künstler wird besser thun, wenn er statt

dessen gebrannten Goldocher, oder eine andere ihm sonst entsprechende Farbe hiezu anwendet.

Die Terra di Siena muß sehr stark der Glühhitze ausgesetzt werden, wenn sie sich nicht verändern soll; am besten kann dieß geschehen, wenn man sie, wie sie vorkömmt, in einen Schmelztiegel bringt, und in einem Windofen einige Stunden der Rothglühhitze aussetzt; jedoch darf der Deckel des Tiegels nicht mit Lehm verstrichen und die Farbe verschlossen werden, weil die Hinzuströmung der Luft mächtig auf den Farbenton einwirkt. Die verschiedenen Farbennuancen hängen von der verschiedenen Zeit oder Länge und von dem stärkern oder schwächern Hitzgrade ab, welchem die Farbe ausgesetzt war. Der Tiegel wird zwar beim Herausnehmen mehrere Arten von Roth enthalten, die man aber sortirt, und die schönste, indem man das schönere Roth vom dunkleren trennt, zum bessern Gebrauch aussucht. Diese Farbe, wenn sie den gehörigen Hitzegrad erreicht hat, ist so schön und so angenehm roth, daß man davon überrascht wird. Sie steht, besonders in der Frescomalerei, fast dem Zinnober nahe, und ist zum Malen für Fleisch mit den andern dazu gehörenden Farben, vorzüglich aber, auf geeignete Weise gemischt, zum Malen für Männerköpfe und für Gewänder vortrefflich, für ersteres in Licht und Schatten, dann aber zum Mildern für andere Farben, z. B. für Grün ꝛc., so vortheilhaft, daß diese Farbe durch keine andere ersetzt wird, und keine Erd- oder Ocherart diese Vorzüge in ihrer Art voraus hat. Ich habe mit der Terra di Siena viele Erfahrungen gemacht, und gefunden daß sie, ungeachtet des starken erlittenen Brandes, an der Luft und in der Oelmalerei doch noch einige Veränderungen erleidet

und sich einige Tage nach dem Malen etwas verändert, jedoch nur zum Vortheile des Farbentones, indem sie, besonders leicht aufgetragen und mit Terpenthinöl verdünnt, eine so schöne ins Rosenrothe übergehende Farbe erhielt, wie man sie bei der noch ungebrannten Terra di Siena nicht vermuthen möchte. Besonders vorzüglich ist sie, wenn sie, ehe man sie zum Malen mit Oel verwendet, gut gereinigt, fein gerieben und nachher gut getrocknet wird. Außer dieser kleinen Veränderung, die etwas stärker wird wenn man sie ganz dünn aufträgt, ist die auf diese Art bereitete Farbe für alle Zeiten haltbar und für den Künstler von großem Werthe.

Durch verschiedenartiges Ausglühen, welches in bestimmter Zeit und in gehörigen Hitzegraden geschehen muß, können aus der Terra di Siena, so wie aus den übrigen Ocherarten, verschiedene und die schönsten Farben hervorgebracht werden. Ich beabsichtige aber die Frescomalerei vom wissenschaftlichen und praktischen Standpunkte aus zu bearbeiten und herauszugeben, wozu ich, wie ich in der Vorrede angeführt habe, mit den hiezu nöthigen Vorarbeiten schon begonnen habe, und dann werden die zur Frescomalerei gebräuchlichen Farben, wozu die Terra di Siena und alle übrigen Ocherarten vorzüglich gehören, besonders und gründlich noch in allen ihren Theilen durchgeführt werden.

Die Umbra oder Umber ist eine Erde, die man anfänglich aus Umbrien, einer Landschaft in Italien, erhalten hat, woher auch ihre Benennung entstanden ist. Man hat davon zwei Sorten, wovon die eine lichtbraun und ins Röthliche schielend, die andere aber mehr grau ist. Die erstere, welche besser ist als die letzte, führt den

Namen cyprische oder türkische Umbra, und ist ein erdiger brauner Thoneisenstein. Die letztere, welche den Namen kölnische Umbra führt, ist eine Braunkohle. Wir wollen hier nur von der cyprischen Umbra reden. Diese braune Farbe, wie sie in der Natur gefunden wird, ist in der Oelmalerei nicht haltbar; sie nimmt einen abscheulichen, trüben, starken Ton an, verfinstert und verdrängt die übrigen Farben und entstellt so das Bild. Als braune Farbe kann man sie leicht entbehren und ganz umgehen. Die Umbra dient übrigens auch als Probestein für Frescomaler, indem man die zu dieser Malerei gemischten Farbentöne darauf setzt, wodurch das in den Farben enthaltene Wasser augenblicklich eingesogen und der natürlich gemischte Farbenton vor Augen gestellt wird, der bei der Frescomalerei erst nach gänzlicher Trocknung des Gemäldes in der eigenthümlichen Farbe zum Vorschein kommt, und so wird auf diese Art dem Künstler die Farbenmischung etwas erleichtert, vorzüglich dem Anfänger. Uebrigens vertritt die trockene weiße Kreide dieselbe Stelle. Wenn man aber die Umbra der starken Rothglühhitze aussetzt und mit ihr wie mit der Terra di Siena verfährt, so nimmt sie, je nach dem Hitzegrad, eine schöne rothe, ganz auffallende dunkle Farbe an, die vorzüglich für Gewänder, überhaupt überall, vortreffliche Dienste leistet, indem mit keiner andern Farbenmischung dieser Ton hervorgebracht werden kann; bei gemäßigterer Hitze aber kann man eine angenehme rothe Farbe erhalten.

Da ich, des gehörigen Ueberblickes halber, die Oelfarben alle nacheinander abzuhandeln beabsichtige, so muß ich nothwendig hier des Veronesergrüns erwähnen, da auch diese Farbe eine Ocherart und der

färbende Bestandtheil darin Eisenoxydhydrat ist, obwohl sie nach der Palette einen andern Platz einnehmen müßte.

Das Veronesergrün, Grünerde, kommt im Handel in vielerlei Sorten vor, wovon die veronesische Grünerde die beste ist, und am Monte Baldo im Veronesischen gefunden wird. Ihr zunächst steht die cyprische, welche aus Cypern über Italien im Handel als Ballast nach Holland gebracht und von da aus nach ganz Europa versendet wird. Die tyroler und böhmische Grünerde ist unrein und weniger geschätzt, und wird gewöhnlich von dorther für uns in den Handel gebracht. Diese Erde muß indeß vor dem Gebrauche mit Wasser geschlämmt und von Sand und andern Beimengungen gereinigt werden.

Die veronesische Grünerde ist seladongrün, zuweilen ins Schwärzliche und Olivengrüne, aber auch ins Zeisiggrüne geneigt; sie ist nicht nur viel heiterer und milder, sondern sie hat eine weit schönere Farbe als die böhmische und tyroler Grünerde, die, wie wir wissen, meistens hierher als Veronesererde verkauft werden. Diese Farbe ist in ihrem natürlichen Zustande haltbar, und leistet gute Dienste, besonders für Landschafts= und Frescomaler. Nur wäre zu wünschen, daß man sie ächt aus dem Veronesischen bekommen könnte. Diese Erde, die als grün schon vielen Werth hat, wird noch werthvoller dadurch, daß sie durch das Ausglühen in verschiedenen Hitzegraden auch verschiedene Farben gibt, und vorzüglich erhält man in einem gehörigen Hitzepunkt eine eigenthümliche, zum Malen von Fleisch und dessen Schatten vortreffliche Farbe, die namentlich für die Frescomalerei großen Werth hat, wovon ich bei jener Abhandlung das

hierüber Geeignete mittheilen werde. Es kommt im Handel ein helles und ein dunkles Veronesergrün vor, die beide als Malerfarbe großen Nutzen haben und unzerstörbar sind.

Da die Ocherfarben im allgemeinen durch die angewandte Hitze ihre durch die Natur erhaltene eigenthümliche Farbe verändern und eine rothe Farbe annehmen, so kann man diese Farben, wie schon angeführt, auch in verschiedenen Nuancen darstellen, je nachdem man stärkere oder schwächere Hitze darauf einwirken läßt. So z. B. brennen viele Farbenbereiter die Ocherarten in großen eisernen Löffeln oder Pfannen über Kohlenfeuer, und verkaufen sie nachher für gebrannte Ocherarten. Setzt man diese aber neuerdings in einem Tiegel der Hitze eines Windofens aus, so erhält man eine ganz andere Farbennuance. Durch das gehörige und verschiedenartig anzuwendende Ausglühen würde der Künstler selbst in Stand gesetzt werden, sich auf eine wohlfeile Weise eine Auswahl von verschiedenen Farben zu verschaffen, die alle Wünsche in dieser Hinsicht befriedigen. Daß diese Ocherarten, der Hitze ausgesetzt, eine rothe Farbe erhalten, rührt daher, daß das Eisenoxydhydrat und Eisenoxydulhydrat, welches in denselben enthalten ist, sein chemisch gebundenes Wasser verliert, und das Eisenoxyd (das Eisenoxydul verwandelt sich nämlich durch das Glühen in Oxyd) in seiner natürlichen rothen Farbe erscheint. Einerseits verliert also der färbende Antheil im rohen Ocher sein Wasser, und andrerseits tritt eine höhere vollkommene Oxydation ein, wodurch die Farbe an Schönheit und Reinheit gewinnt und haltbarer wird. Bei einigen Ocherarten wirken auch noch andere Metalloxyde zu ihrer Erhöhung und zur Veränderung der Farbe mit, wie es z. B. bei der Terra

di Siena der Fall ist, welche eine nicht unbedeutende Menge Mangan enthält.

Rothe Farben.

Wenige Metalle liefern rothgefärbte Oxyde oder solche rothe Verbindungen, welche als Farben in der Oelmalerei dienen können; es sind deren nur das Quecksilber und das Blei. In neuerer Zeit soll man aus Titan auch eine rothe Farbe bereiten, wovon mir jedoch noch keine zugekommen ist.

Der Zinnober ist eine vollkommene scharlachrothe Farbe, und entsteht aus der Verbindung des Quecksilbers mit Schwefel. Man hat zwei Arten desselben, natürlichen und künstlichen Zinnober. Der natürliche, welcher gewöhnlich Bergzinnober genannt wird, befindet sich häufig in den Quecksilberbergwerken in Spanien, Idria, auch in der Rheinpfalz und anderer Orten, theils dicht, theils erdig, in welchen beiden Fällen er ohne weitere Zubereitung zur Farbe gebraucht werden kann. Oft ist er aber auch mit dem Gesteine inniger vermischt, so daß er nicht als Zinnober, sondern bloß zur Destillation auf Quecksilber benützt wird. Der künstliche Zinnober, so wie der in der Natur erzeugte, hat die Eigenschaft daß er sehr schwer dehnbar ist, folglich sich hart feinreiben läßt, und je feiner er in der Schale oder auf dem Steine gerieben wird, desto mehr gewinnt er an Höhe und Farbenschönheit. In Fabriken wird er, um im Handel mehr daran zu gewinnen, so wie um Kosten und Zeit für das Reiben zu sparen und dennoch die gewünschte Höhe der Farbe zu erreichen, beim Abreiben im Wasser mit Men=

nige, ja oft gar mit Ziegelmehl oder Polirroth verfälscht. Die feinste Sorte des gemahlenen Zinnobers führt den Namen Vermillon, und die schönste Sorte des Vermillon ist die chinesische. Der ächte chinesische Zinnober ist mit unserm gewöhnlichen käuflichen so sehr an Farbennuance, Reinheit und Pracht verschieden, daß man den unsrigen dagegen nicht mehr für Zinnober halten kann. Wenn man den Zinnober, besonders zur Wassermalerei, vor dem Gebrauch mit Milch abreibt, dann trocknet und endlich erst sein Bindemittel hinzufügt, so wird seine Farbe dadurch ungemein erhöht. Der Zinnober wird vorzüglich zum Malen für Gewänder verwendet, und ist haltbarer als der unter dem Namen gereinigter Zinnober bekannte, der sich, wie schon früher gesagt worden, bald verändert. Der gewöhnliche und gereinigte Zinnober bekommt, in feinern Nuancen angewendet, eine stärkere Farbe, oder tritt in der Zeit mehr hervor, und verdrängt andere mit ihm verbundene Farben. Der chinesische Zinnober ist haltbarer und kann von dem Künstler mit mehr Zuversicht angewendet werden; er ist auch nicht so verfälscht, kommt aber im Preise etwas hoch zu stehen.

Die Mennige ist eine schöne, helle, etwas ins Gelbe spielende Farbe, die aus Blei durch fortgesetztes Calciniren bereitet wird. Sie besteht aus Blei und Sauerstoff, und ist demnach reines Bleioxyd, enthält aber mehr Sauerstoff als das gelbe Oxyd (Massicot) und wird von den Chemikern rothes Superoxyd genannt. Durch Glühen wird ihre Farbe zerstört, und in starker Hitze schmilzt sie zu einem schweren gelben Glase, weßhalb man sie auch in der Töpferei als Glasurmittel anwendet. Auf Kohlen geglüht oder geschmolzen, stellt sich leicht

ein Bleikorn daraus her, wodurch sie auch von andern Farben unterschieden werden kann.

Die feinste Sorte im Handel heißt Bleiroth. Mennige wird viel in Bayern und zwar bei Nürnberg fabricirt; sie wird im Handel häufig mit Ziegelmehl, Ocher, Röthel ꝛc. verfälscht. Bleibt sie auch unverfälscht, so ist sie doch immer noch mit kleinen Bleitheilchen vermischt, die sich durch graue und schmutzige Theilchen verrathen, welche bei dem Farbenreiben erkennbar werden. Um sie hievon zu reinigen, muß man sie schlämmen. In dieser Absicht thut man, wie bei allem Schlämmen, eine beliebige Menge Mennige in ein Glas, gießt Wasser darauf, rührt es um, und läßt es ein paar Secunden stehen, damit die schweren Theilchen zu Boden fallen können. Das rothe Wasser gießt man hernach ab in ein anderes Glas, läßt es wieder ein paar Secunden stehen, und gießt es alsdann mit Zurücklassung des Bodensatzes in eine flache Schale, worin sich nach und nach die feinsten Theilchen zu Boden setzen, von welchen man das hellgewordene Wasser behutsam abgießt, und das gesammelte Pulver gut austrocknet. Diese Farbe wird wegen ihres gar zu grellen hochrothen Farbentones in der Oelmalerei umgangen, obwohl sie viel haltbarer ist als der Zinnober, und durch Vermischung mit andern hiezu geeigneten Farben bei der Anwendung in ihrem Tone gemildert werden könnte. Ich habe schon bemalte Gegenstände gesehen, an denen die rothe Mennige angebracht war; sie hatten sich bereits einige hundert Jahre erhalten und waren unverändert geblieben. Die Mennige ist, wo man sie anwenden oder vermischen kann, wie gesagt, ein haltbareres Roth als der Zinnober, weil sie,

um mich praktisch auszudrücken, durch eine anhaltendere oder stärkere Hitze hervorgebracht wird.

Das in neuerer Zeit erschienene und mir vorgekommene sogenannte Chromroth ist ebenfalls nichts anderes als eine schöne reine Mennige und aus Blei erzeugt; der Name wurde ihr beigelegt, um ihr einen höhern Werth und ein größeres Interesse zu verschaffen. Aus dieser Farbe habe ich, nachdem ich ohne Erfolg auf chromsaures Blei reagirt habe, sie vor dem Löthrohr auf Kohlen behandelnd, ein völlig reines Bleikorn erhalten, woraus ich, dasselbe in Säure auflösend und mit Kali niederschlagend, ein reines Bleiweiß erzeugte. Uebrigens ist die Farbe schön und wie die Mennige haltbar. Wird dieselbe jedoch so wie die Mennige in einem Glase längere Zeit aufbewahrt, so werden diese Farben am Rande desselben schwarz und schmutzig werden, wenn sie nicht völlig ausgeschlämmt, und von ihren Bleitheilchen, wie schon gesagt wurde, befreit worden sind; es ist immer rathsamer diese Farben in einem Papier aufzubewahren.

Die unter dem Namen englischer Scharlach vorkommende Farbe wurde von dem Akademiker Hofrath Dr. Vogel chemisch untersucht; wir wollen im Nachstehenden seine eigenen Beobachtungen und Bemerkungen über diese Farbe beifügen.

„Seit einiger Zeit findet man bei den Farbenhändlern in München eine schöne rothe Farbe unter dem Namen von englischem Scharlach (Scarlet). Sie wird in London von Ackermann fabricirt und kömmt vor in platten Cylindern, welche auf der einen Seite den Namen Ackermann und auf der andern das englische Wappen führen.

„Ein solcher Cylinder, welcher 85 Gran wiegt und wovon häufige Versendungen nach Oesterreich gemacht werden, wird mit zwei Gulden bezahlt.

Die Farbe ist an sich sehr schön, widersteht auch lange Zeit den Sonnenstrahlen und der feuchten Luft; sie verträgt sich mit Gold und mit Bleiweiß, aber nicht mit Berlinerblau; der Karmin wird davon etwas dunkel.

Die rothe Farbe ist augenblicklich zerstört wenn sie auf Silber getragen wird. Das Silber verliert seinen metallischen Glanz und es entsteht eine gelbgrünliche Masse, welche allmählich ins Schwarze übergeht.

Die rothe Farbe besteht aus Quecksilber und Jod und dieß rothe Quecksilberjodid gibt durch die Berührung mit Silber einen Theil Jod an das Silber ab, wodurch Silberjodid gebildet wird.

In Folge der angeführten Bemerkungen kann der englische Scharlach nur unter gewissen Vorsichtsmaaßregeln in der Malerei Anwendung finden.

A. Vogel."

Blaue Farben.

Das **Berlinerblau** hat seinen Namen von dem Erfindungsorte Berlin, wo es Diesbach im Laboratorium des berühmten Chemikers Dippel zufällig bei Bereitung des Florentinerlackes entdeckte. Es besteht aus Cyan (welches mit Wasserstoff verbunden die Blausäure darstellt) und Eisen, und wird bereitet durch Präcipitation einer mit Alaun vermischten Eisenvitriolauflösung durch Blutlaugensalz. Dadurch erhält man es wegen des Alaunzusatzes mit Thonerde vermischt. Läßt man den Alaun weg, so wird die Farbe reiner und gesättigter und heißt dann **Pariser-, Englischblau.**

Die Blutlauge wird aus thierischen Körpern, am besten aber aus Rindsblut gemacht, indem man dieses Kali (Pottasche) in mäßig starkem Feuer bis zur Verkohlung röstet, dann im Wasser auflöst, filtrirt und zum Gebrauch anwendet. Das Berlinerblau ist eine sehr nützliche Farbe in der Oelmalerei, verträgt sich gut mit andern Farben, nur nicht mit den nicht stark gebrannten Eisen- oder Erdfarben, am allerwenigsten mit der ungebrannten Terra di Siena, und nicht im unreinen Zustande, das heißt wenn diese Farben von den schädlichen Stoffen die sie mit sich führen, nicht gänzlich befreit sind. Vermischt man in der Oelmalerei z. B. ungebrannte Terra di Siena mit Berlinerblau, so wird diese Farbe in kurzer Zeit bald ganz verändert und entstellt werden. Sie ist für sich, wenn sie und die übrigen Farben die gehörige Reinheit besitzen, auch beständig; jedoch habe ich selbst die Erfahrung gemacht, daß das Berlinerblau, den directen Sonnenstrahlen ausgesetzt, nicht Stich hält. Ich habe einen bemalten Gegenstand, an welchem die Farben mit einem Firniß gerieben und mit Terpenthinöl verdünnt waren, und der bald abgegeben werden mußte, der Sonne direct ausgesetzt; des Abends aber, als ich den Gegestand betrachtete, um mich zu überzeugen wie er trockne, sah ich zu meinem Schrecken, daß die mit Berlinerblau bemalten Stellen blaß und beinahe verschwunden waren, so daß ich augenblicklich alles wieder übermalen wollte. Indeß ließ ich das Gemälde doch bis auf den folgenden Tag stehen. Als ich es des andern Morgens wieder betrachtete, war ich eben so erstaunt, als ich die blaue Farbe beinahe wieder in völliger Kraft erblickte. Ich wiederholte mit derselben Farbe den Versuch, hatte

aber immer denselben Erfolg. Später belegte ich die blau bemalten Stellen mit einem dicken Papier, und ich hatte diese Erscheinung nicht mehr.

Das Berlinerblau soll unbedingt für den Bedarf von Kunstwerken auf einem Filtrum mit heißem Wasser ausgewaschen werden, ehe es zum Malen mit Oel und vorzüglich mit eisenhaltigen Farben, z. B. mit Ocherfarben, als verlässig vermischt werden kann. Enthält das in den Fabriken öfters oberflächlich behandelte Berlinerblau noch einen Ueberschuß von blausaurem Kali, welches nicht gehörig weggewaschen wurde, so wird es auf eisenhaltige Farben nachtheilig wirken, und diese verändern. (Ich habe dieser Farbe und der damit verbundenen nachtheiligen Folgen schon bei der Abhandlung „vom Malen" Erwähnung gethan.)

Wenn das Berlinerblau von blausaurem Kali nicht rein ist, so kann es der sorgfältige Künstler erkennen, wenn er dasselbe im Wasser abreibt, in ein Glas bringt und Wasser aufgießt; das in einiger Zeit klar darüberstehende Wasser wird dann in ein zweites Glas gegossen und mit etwas Eisenvitriolauflösung versetzt. Erfolgt hierauf ein blauer Niederschlag, so ist noch überschüssiges Blutlaugensalz vorhanden. Wird aber bei diesem Zusatze kein blauer Niederschlag sichtbar, so ist die Farbe rein. Erfolgt eine blaue Färbung, so muß die Farbe so lange mit warmem Wasser ausgewaschen werden, bis das abgelaufene Wasser mit Eisenvitriol unverändert bleibt, und die früher angeführten gefärbten Papierstreifen ihre eigenthümliche Farbe behalten. Das rückständige Farbensediment sammelt man auf einem Filtrum, oder auf einem Seihtuche, auf welches man zuvor einen Bogen weißes Druckpapier gelegt hat, und

bringt es so an die Sonne oder an einen warmen Ort, wo man es völlig austrocknen läßt. Wenn es vollkommen trocken ist und seine vorige Härte wieder erhalten hat, so bewahrt man es in einem verschlossenen Glase (am besten in einem mit einem eingeriebenen Glasstöpsel versehenen Glase) gut auf. So zubereitet, kann man diese Farbe in der Oelmalerei mit Vertrauen anwenden.

Das Pariserblau ist, wie schon oben bemerkt worden, nichts anderes als ein reines Berlinerblau, welches deßhalb so genannt wurde, weil man es in Paris zuerst rein darstellte. Es ist ein dunkelgesättigtes Blau mit einem kupfrigen Scheine ähnlich dem Indigo, und verhält sich im übrigen wie das Berlinerblau.

Das Mineralblau ist ein helles Berlinerblau, welches aber Zinnoxyd und Magnesia enthält, und in der Oelmalerei wenig angewendet wird.

Die eben beschriebenen blauen Farben verlieren durch Glühen ihr Blau, weil dadurch die eigentliche Verbindung von Cyan und Eisen zersetzt wird, und hinterlassen Rückstände, die wiederum als Farben dienen können und sehr haltbar sind. Man kann dieselben je nach der angewandten Hitze in verschiedenen Farbennuancen erhalten, nämlich braune und röthliche. Pulverisirt man z. B. Berliner- oder Pariserblau, bringt dasselbe in eine eiserne Pfanne, röstet es unter beständigem Umrühren mit irgend einem eisernen Gegenstand über Kohlenfeuer, und läßt von Zeit zu Zeit eine kleine herausgenommene Portion erkalten um den Farbenton berechnen zu können, so kann man aus diesem eine beliebige, bei Anwendung größerer Hitze aber eine schöne durchsichtige braune Farbe erhalten. Wenn man ferner das Berlinerblau in ziemlich große und gleichförmige Stücke auf Eisenblech

bringt, dieselben an einer Flamme anzündet, wie man die gewöhnlichen Rauchkerzchen anzuzünden pflegt, so wird dasselbe unter Entwicklung einer großen Hitze so lange fortglimmen, bis es so zu sagen ganz verbrannt und das Berlinerblau zu einer äußerst zarten, blaßrothen, eigenthümlich ocherartigen Farbe geworden ist, welche mit Wasser abgerieben und ausgewaschen angenehm ist, und mit Zuverlässigkeit angewendet werden kann. Diese Behandlungsweise gilt für alle oben angeführten blauen Farben, nur daß jede dieser Farben in ihrem eigenthümlichen Farbenton wieder eine in ihrer Art abweichende Farbe liefert.

Kobalt-Ultramarin, Kobaltblau, Thenardsblau ist eine vortreffliche, luft- und feuerbeständige blaue Farbe, welche aus Kobaltoxyd und Thonerde besteht, und von mehreren chemischen Fabriken, vorzüglich von den sächsischen Blaufarbenwerken, geliefert wird. Man hat davon in Sachsen fünf Sorten, welche in Pappkapseln verpackt und mit dem Siegel der sächsischen Blaufarbenwerks-Compagnie versehen sind. Der Verkauf geschieht beim königl. sächsischen Blaufarbenlager in Leipzig. Die höchste Sorte (FEU) kostet 24, die geringste (U 3), 8 Thaler. Man braucht sie in der Wasser-, Oel und Porcelanmalerei. Sie wird von Säuren nicht verändert, und durch eine Auflösung von kohlensaurem Kali beim Erhitzen auf einem Plattinblech schnell schwärzlich, was beim Ultramarin nicht der Fall ist.

Das Kobaltmetall, welches darin die wesentlichsten Bestandtheile ausmacht, findet sich in der Natur nie gediegen, sondern immer verbunden mit andern Stoffen, z. B. Eisen, Nickel, Schwefel und Arsenik. Der Kobalt, aus diesen Verbindungen gewonnen und in verschiedenen Säuren aufgelöst, gibt Auflösungen, welche auf Papier,

wo z. B. eine Winterlandschaft gezeichnet und aufgetragen, in der Wärme mit Farben hervorteten. Die gewöhnlichste dieser Auflösungen ist die salzsaure Kobaltauflösung unter dem Namen Hellot'sche Tinte, welche nach dem Erwärmen die damit gemachten Zeichnungen blau erscheinen läßt.

Ist dieser Tinte salzsaures Nickeloxyd beigemischt, so werden die Zeichnungen beim Erwärmen grün; mit salzsaurem Eisenoxyd gibt sie in der Hitze grüne, beim Erkalten blaßgelbe, mit Salmiak smaragdgrüne, mit schwefelsaurem Zinkoxyd violettrosa und mit salzsaurem Kupferoxyd schön gelbe Zeichnungen. In der gewöhnlichen Temperatur sieht man keine Spur von einer Färbung, so daß man die gezeichnete und getuschte Winterlandschaft vor sich hat, während in der Wärme, z. B. an dem Ofen, die genannten Farben schnell sichtbar werden, wodurch die Winterlandschaft in eine Sommerlandschaft umgewandelt wird. Diese Kobaltauflösungen nennt man deßhalb sympathetische Tinten.

Auf die angeführte Weise hat man Ofenschirme bereitet, die sehr überraschend wirken.

Der Kobalt ist ein Metall, welches schon im fünfzehnten Jahrhundert bekannt war und in verschiedenen Verbindungen angewendet worden ist. Man hat es in den Fenstern der zerstörten Peters-Kirche in Rom gefunden, und Christoph Schürer, ein Glasmacher, hat in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts Kobalterz mit Glas zusammenzuschmelzen versucht, wodurch er ein blaufärbiges Product, die Smalte — blaue Farbe — erhielt.

Um das Kobaltblau rein zu erhalten, muß man ganz reines salpetersaures Kobaltoxyd frei von den übrigen Metallen, mit welchen es in der Natur vorkömmt,

haben. Aus diesem salpetersauren Kobaltoxyd können alle übrigen Kobaltsalze bereitet werden. So erhält man, wenn man dieses mit phosphorsaurem Natron versetzt, einen pfirsichblüthrothen, in Wasser unlöslichen pulverigen Niederschlag, welcher phosphorsaures Kobaltoxyd ist. Mengt man von diesem phosphorsauren Kobaltoxyd einen Theil mit acht Theilen reiner, feuchter Thonerde aufs innigste, trocknet sodann das ganze Gemenge bis es brüchig wird, und glüht es in der Rothglühhitze stark aus, so kommt die Thonerde vom Kobaltoxyd blaugefärbt zum Vorschein. In dieses Gemenge habe ich etwas Magnesia gebracht, und dadurch ein Blau erhalten, welches schön dunkel und von dem Lasursteine beinahe nicht verschieden war. Ich besitze noch einige Stückchen dieser kostbaren Farbe.

Das Kobaltblau ist für den Künstler eine vortreffliche, schöne, haltbare blaue Farbe für jede Art der Malerei, es deckt gut, hat viel Körper und verträgt sich mit jeder andern Farbe.

Ich habe schon von mehreren Künstlern gehört, daß das Kobaltblau sich zum Theil auch verändere, wachse und nachdunkle, allein ich habe hiervon noch keine Ueberzeugung; denn wenn das Kobaltblau ganz rein ist, so ist es beinahe unmöglich daß es in gewöhnlicher Temperatur eine Veränderung erleide. Ich gebe es aber zu, wenn das Kobaltblau, welches gar schwer chemisch rein herzustellen ist, nachlässig behandelt wurde, und noch fremdartige Theile vorhanden sind. Ich habe über die Bereitung des Kobaltblaues viele und glückliche Versuche gemacht, und mich vollkommen überzeugt, wie schwer es ist, chemisch reines salpetersaures Kobaltoxyd krystallinisch herzustellen.

Smalte, blaue Farbe, Kobaltfarbe ist, wie schon oben gemeldet wurde, nichts anderes als eine Verbindung von einem Glasfluß mit Kobaltoxyd. Es kann erhalten werden, wenn man Kieselerde mit Kobaltauflösung tränkt und stark glüht, oder wenn man die geröſteten und mit Sand vermengten Kobalterze, welche die Namen „Zaffer, Safflor" führen, einer heftigen und anhaltenden Rothglühhitze aussetzt.

Die Smalte läßt sich in der Oelmalerei nicht gut oder gar nicht anwenden, denn sie ist schleppend und untheilbar. Sie kann aber dehnbarer und für den Künstler zur Oelmalerei (auch zur Frescomalerei) dienlicher gemacht werden, wenn man sie auf einer Porphyrplatte (auf einer Marmorplatte kann man sie nicht abreiben, weil sie den Stein angreift) mit zum Trocknen geeignetem Mohnöl abreibt, welchem ein wenig reiner Talg (Schafunschlitt) beigefügt wird; dann ist sie nicht mehr so schleppend, trocknet aber etwas schwer dadurch. Kobalterze kommen in mehreren Ländern vor, am häufigsten und reichhaltigsten in Sachsen. Der oben angeführten Zaffer bedienen sich auch die Töpfer zur Darstellung der blauen Glasur für die Geschirre.

Der Ultramarin, dessen *Alexius Pedemontanus* de Secretis Lib. V. Venet. 1557. 8. zuerst Erwähnung thut, wird aus dem Lasursteine, *Lapis Lazuli*, einem lasurblauen, mit Quarz durchwachsenen, im Oriente (China, Thibet, Bucharei) einheimischen Mineral bereitet, und gehört unter die allerkostbarsten Farben. Ehemals glaubte man, daß die blaue Farbe des Lasursteines vom Kupfer herrühre. Marggraf (chemische Schriften erster Theil) wollte zeigen, daß der färbende Bestandtheil darin Eisen sey. Oberbergrath

Fuchs hat indessen im Jahre 1819 in seinen mineralogischen Vorlesungen an der königlichen Universität Landshut ausgesprochen, daß die blaue Farbe im Lasursteine von Schwefel, der zu 3′ 1% darin enthalten ist, herrühre, was im Jahre 1829 Professor Gmelin in Tübingen bestätigte, indem er diese Farbe auf folgende Weise künstlich darstellte: Kieselerde und Thonerde-Hydrat werden in Aetznatronlauge aufgelöst und zu einem feuchten Pulver abgedampft. Davon trägt man kleine Portionen in schmelzendes Schwefelnatrium (zwei Theile Schwefel und ein Theil wasserfreies Natron). Nach dem Erkalten findet man Ultramarin mit überschüssigem Schwefel gemengt im Tiegel. Den Schwefel entfernt man durch gelindes Glühen. Später wurde in Paris ein Preis von 6000 Fr. auf eine einfache Bereitungsart des künstlichen Ultramarins ausgesetzt, welchen Guimet erhielt, der, ohne jedoch sein Verfahren bekannt gemacht zu haben, den schönsten Ultramarin darstellte. Die Unze davon kostete 20 Fr., während sie sonst 200 Fr. kostete.

Gegenwärtig wird diese Farbe in Nürnberg zu billigen Preisen ebenso vortrefflich dargestellt; sie wird in der Malerei in ihrem Zwecke vielfältig angewendet, und hat ihre Haltbarkeit bis zur Stunde bewährt; sie ist unter dem Namen „Nürnberger-Ultramarin“ bekannt.

Der ächte und der nachgemachte Ultramarin (wenn man den nachgemachten nicht aus der Fabrik oder von einem sonstigen verlässigen Handlungshause bezieht) werden im Handel mit Bergblau, Indig, Smalte und Kobaltblau verfälscht. Das Mittel, wodurch man dieß erkennen kann, ist, wenn man ihn in eine Schale bringt und mit reiner Salzsäure übergießt, wobei seine

blaue Farbe verschwindet, und nur die reine weiße Kieselerde zurückbleibt, was bei Kobaltblau und bei der Smalte der Fall nicht ist. Diese Probe hält geichfalls der künstlich bereitete Ultramarin aus.

Der Ultramarin wurde sonst auf folgende Art dargestellt: der Lasurstein wird in einem Schmelztiegel ausgeglüht, darauf in Essig abgelöscht, was man einigemale wiederholen kann. Hierauf wird er in einem eisernen Mörser zu Pulver gestoßen, und auf einer Porphyrplatte mit Wasser so fein als möglich gerieben. Das Zerriebene wird mit einer Harzmasse vermengt und nach einigen Stunden in einem glasirten Geschirr unter warmem Wasser ausgeknetet. Das Wasser färbt sich dann sehr schön blau, und wird in ein Glas abgegossen, worin sich die Farbe zu Boden setzt. Diese Farbe wird dann sortirt. Der schönste Ultramarin setzt sich aus dem ersten Wasser ab, die spätern Sedimente ziehen sich mehr ins Graue, und zuletzt ins Blasse, welches dann als Ultramarinasche aufbewahrt wird. Diese Masse wird, wenn sie zu erhärten anfängt, wieder mit warmem Wasser angeknetet, bis nichts mehr zum Vorschein kommt. Um das Harz von der Farbe hinwegzubringen, wird man gut thun dieselbe öfter mit heißem Wasser und zuletzt mit Weingeist auszuwaschen. Die zum Auskneten bestimmte Harzmasse besteht nach einer Vorschrift, die ich der Güte des nun verstorbenen Central-Gemälde-Galerie-Directors Ritter v. Dillis verdanke, aus:

5 Loth weißem Harz,
5 „ „ Wachs,
5 „ Leinöl,
5 „ venetianischem Terpenthin,
2 „ Mastix.

Diese Ingredientien werden zusammengeschmolzen und durch Leinwand in kaltes Wasser gegossen.

Die Schönheit der Farbe ist zu sehr bekannt, als daß man etwas darüber zu sagen nöthig hat. Der Ultramarin ist eine äußerst haltbare und beständige Farbe, und verträgt sich mit allen reinen Lasurfarben, nur mit dem rothen Münchenerlack nicht, besser mit Krapplack. Ultramarin, mit Münchenerlack gerieben und mit andern Farben vermischt, wird sich immer schon auf der Palette ausscheiden, und auf dem Gemälde selbst wird der Lack nach und nach verdrängt werden, so daß die gemischten violetten Töne für feines Fleisch blaugrau werden, und als solche gewaltig hervortreten.

Die Ultramarinasche ist, wie schon angeführt, jener Theil welcher zuletzt aus der Harzmasse geknetet wird und wenig blaue Farbe enthält. Sie ist von einer licht bläulichgrauen Farbe, und vorzüglich zum Malen für das Fleisch zu feinen Nuancen bei Frauen- und Kinderbildern anwendbar und ganz vortrefflich (nur wird sie sehr rar werden, weil durch die Fabrication des künstlichen Ultramarins aus dem Lasurstein wenig Ultramarin, folglich auch wenig Asche mehr gemacht wird). Sie muß auf der Porphyrplatte fein gerieben werden. Mischt man z. B. Ultramarinasche mit Mumie und Weiß, mit Krapplack, nach Umständen mit Gelb etwas abgeschreckt oder erwärmt, so gibt dieß einen herrlichen Ton für feines Fleisch in Schatten.

Grüne Farben.

Unter den vielen mannichfaltigen grünen Farben werden die meisten durch Mischung von gelben und blauen Farben erzeugt. Selbständige grüne Mineralfarben gibt

es wenige, die in der Oelmalerei als beständig und haltbar anzuempfehlen wären; ihre Hauptbasis ist Kupfer. Sie verändern sich mehr oder weniger. Es wäre zu weitläufig und für die Oelmalerei von geringem Interesse, die auf chemischem Wege erzeugten grünen Farben hier umständlich abzuhandeln, da man sich doch nur an die bestimmten hält und die besseren kennt.

Ich will daher nur die wichtigsten anführen. Die grünen Farben von Gelb und Blau ꝛc. mit Weiß vermischt sind nicht zureichend, vorzüglich für den Landschaftsmaler, um mit denselben das in der Natur saftige und reine schöne Grün auf einem Gemälde hervorzubringen; der Künstler ist daher gezwungen zu den reinen Metall- und Saftfarben seine Zuflucht zu nehmen.

Das Kobaltgrün, Rinmans-Grün, grüner Zinnober ist unter allen schönen grünen Farben die beständigste und haltbarste. Dieses Grün kann man mit Zuversicht mit allen übrigen Farben vermischen ohne eine Veränderung befürchten zu dürfen; es ist in jeder Art der Malerei anzuwenden.

Das Kobaltgrün geht in das Grasgrün, ist etwas dunkel und leistet als solches großen Nutzen. Es wird dadurch bereitet, daß man eine Auflösung von Kobaltoxyd in Salpetersäure (salpetersaures Kobaltoxyd) mit einem reinen eisenfreien Zinksalz vermischt und durch kohlensaures Kali niederschlägt, den Niederschlag trocknet und heftig glüht. Diese grüne Farbe wird in verschiedenen Nuancen erhalten, je nachdem man mehr oder weniger Zinksalz zusetzt, wie z. B. beim grünen Zinnober.

Scheele's-Grün, Mineralgrün wird aus Kupfervitriol mit einer Auflösung von bestimmten Verhältnissen Pottasche und weißem Arsenik niedergeschlagen.

Es besteht aus Kupferoxyd und arseniger Säure (arsenigsaurem Kupferoxyd) und kann in Hinsicht auf Haltbarkeit sehr gut angewendet werden. Es verändert die Farbe an Luft und Wetter nicht, und deckt sehr gut. Die Farbe ist ein angenehmes Gelbgrün und für den Landschaftsmaler eine höchst vortheilhafte und schöne Farbe, die sich durch keine andere ersetzen läßt. Allein sie ist für die Gesundheit ein höchst schädliches und giftiges Grün, und kommt meistens unter dem Namen grüner Zinnober in Handel und in Anwendung, weßhalb ich darauf aufmerksam zu machen mich veranlaßt fühle.

In den Farbwaaren-Fabriken verfertigt man, unter verschiedenen Namen, verschiedene grüne Kupferfarben, welche arsenige Säure enthalten, als Schweinfurter-, Mitis-, Wiener- oder Kirchbergergrün, Neugrün u. a. m. Das ächte Schweinfurtergrün, welches sehr schön smaragdgrün ist, besteht aus Kupferoxyd, arseniger Säure und Essigsäure. Diese Farbe ist für Kunstgegenstände ihres giftigen Tones wegen nicht anzuwenden und für die Gesundheit eben so nachtheilig.

Berggrün ist hauptsächlich kohlensaures Kupferoxyd, welches durch Präcipitation des schwefelsauren Kupferoxydes mittelst Kalk unter Zusatz von Weinstein dargestellt wird. Das natürliche Berggrün ist entweder ein Bodensatz aus kupferhaltigen Cementwassern in Ungarn, Tyrol u. s. w. oder gemahlener Malachit.

Chromgrün ist eine schöne dunkelgrüne Farbe, unschmelzbar und feuerbeständig. Sie sollte reines Chromoxyd seyn, ist aber gewöhnlich mit Thonerde versetzt. Man gewinnt sie, wie folgt, durch Glühen von

1 Gewichtstheil saurem chromsaurem Kali mit
1 „ kohlensaurem Kali und
$1\frac{1}{2}$ „ „ Salmiak.

Die geglühte Masse wird dann mit Wasser behandelt, d. h. erweicht und gut ausgewaschen, indem das entstandene salzsaure Kali auflöslich ist, und das grüne Chromoxyd unauflöslich zurückbleibt. Man benützt es in der Porcellan- und in der Oelmalerei, und man kann auch verschiedene Nuancen hervorbringen.

Braunschweigergrün ist dem Berggrün ähnlich und besteht aus kohlensaurem Kupferoxyd und kohlensaurer Kalkerde. Das eigentliche Braunschweigergrün ist basisches Chlorkupfer, durch Behandlung von Kupfer mit Salmiak bereitet.

Der krystallisirte oder auch destillirte Grünspan ist eine Farbe, dessen schönes Grün noch auf keine Weise hervorgebracht werden konnte, als durch Oxydation des Kupfers mittelst Essigdämpfen; das dadurch erhaltene Product, der gewöhnliche Grünspan, wird in reinem Essig aufgelöst und abgedampft. Es ist wirklich schade, daß dieses Grün nicht beständig ist, und vorzüglich vom Landschaftsmaler nicht benützt werden kann, da es sich außerordentlich stark und schnell verändert. Man hat zwar verschiedene Versuche gemacht es haltbar und beständig zu machen: unter anderm ist vorgeschlagen worden, den Grünspan in einen Brodteig einzuschlagen und im Backofen backen zu lassen, um ihn durch die Hitze beständig und haltbar zu machen — allein der Versuch hat sich nicht bewährt. Der Grünspan besteht aus Kupferoxyd und Essigsäure.

Der Nürnberger künstliche grüne Ultramarin (nämlich derjenige welcher ins Grasgrünliche geht) ist

eine schöne Farbe, dessen Ton (wenn diese Farbe rein und nicht verfälscht ist) den Grünspan einigermaßen ersetzt; nur ist es schade, daß diese Farbe zu sehr lasirt und im Auftragen etwas schleppend ist. Sie ist haltbar und kann deßhalb mit Vertrauen angewendet werden.

Das Veronesergrün hat als grüne Farbe großen Werth, wo es sich in seiner Farbenuance anwenden läßt, wie ich schon bei den Ocherarten angeführt habe.

Zu diesen grünen Farben gewährt dennoch die Mischung aus dem schon angeführten niedergeschlagenen Gummi-Gutti und den anderen angeführten vorhandenen gelben Farben mit den haltbaren blauen Farben ein großes Feld für grüne Farben. Mischt man z. B. Cadmiumgelb, Nürnbergerultramarin mit Kobalt-, Berliner- oder Pariserbau ohne Weiß, so erhält man verschiedene Arten Grün, welche alle Erwartungen und jeden grünen Lack beinahe übertreffen.

Von den Lackfarben.

Unter Lack oder Lackfarben versteht man im allgemeinen alle künstlich bereiteten Farben, welche aus einem vegetabilischen oder animalischen Pigment in Verbindung mit einer Erde, besonders Thonerde bestehen. In der Bereitung derselben haben viele chemische Fabriken ausgezeichnete Fortschritte gemacht.

Rothe Lackfarben.

Unter allen Lackfarben sind der rothe Münchnerlack und der Krapplack unstreitig die schönsten. Der rothe Münchnerlack führt diesen Namen, weil er seit vielen Jahren in Haidhausen bei München von

dem Farbenfabricanten Huber auf eine so treffliche Weise fabricirt wird, daß diese Farbe von da aus auf dem ganzen Festlande und übers Meer versendet wird. Sie ist, jenachdem sie mit andern Farben gemischt und angewendet wird, sehr haltbar und verträgt sich mit allen Farben, mit Ausnahme einiger Bleifarben, durch welche sie sich, wenn sie nicht chemisch rein sind, in der Farbe etwas ändert, wie z. B. bei der weißen Farbe angeführt wurde. Am allerwenigsten aber verträgt sie sich mit Chromgelb. Unter allen vegetabilischen Farben (den Krapplack ausgenommen) ist der rothe Münchnerlack die haltbarste. Sie sättigt, erhöht, vertieft die Farben, sogar das Schwarze, je nachdem die Mischung des Künstlers ist. Wird sie bloß als Lasurfarbe angewendet, z. B. für Gewänder, die mit einer andern Farbe zuerst untermalt wurden, als rothe Farbe allein darüber lasirt, so ist sie sehr beständig und haltbar. Sie ist die Verbindung des rothen Farbestoffes der Cochenille mit Thonerde.

Dem directen Sonnenlichte darf jedoch diese Farbe nicht längere Zeit ausgesetzt werden; im gewöhnlichen Licht aber ist sie haltbar. Aus Vorsicht ist für die Beständigkeit dieser Farbe noch zu empfehlen, daß beim Reiben und Malen ja kein altes, ranziges und überhaupt so wenig als möglich Oel damit verbunden wird; denn dieser Lack trocknet schwer, und aus diesem Grunde muß der Künstler, um das Trocknen dieser Farbe eher zu bezwecken, viel Trockenfirniß und oft gar Retouchir-Butter damit vermischen. Daß dieß sehr schädlich auf dieses empfindsame Roth einwirken muß, ist aus dem früher schon angeführten Grunde einleuchtend, weil hiebei Oelsäure gebildet wird, welche auf die Farben äußerst nachtheilig und zerstörend einwirkt.

Eine ausgezeichnet schöne Farbe kann man aus dem Münchnerlack erhalten, wenn man denselben folgendermaßen glüht. Man legt ihn z. B. auf eine heiße eiserne Ofenplatte oder auf ein sonstiges erhitztes Eisenblech (ohne alle vorherige Veränderung oder Zubereitung) und wendet die nach und nach erhitzten Stückchen mit einem metallenen Gegenstande immer um; diese Stückchen werden bald braun zu werden anfangen; man läßt sie der Hitze so lange ausgesetzt, bis sie durch und durch eine dunkelbraune Farbe angenommen haben, worauf man sie sogleich entfernt, in Wasser reibt, gut aussüßt und trocknet, nur muß Acht gegeben werden, daß diese Farbe nicht zu stark gebrannt werde. Die Erfahrung wird es bald zeigen. Der rothe Münchnerlack muß ebenfalls, wie der Krapplack, aber nur mit lauwarmem Wasser, ausgewaschen werden. Ein Weiteres über diese Farbe wird im Capitel vom Trocknen folgen.

Der Krapplack

wird aus der Wurzel gleichen Namens, aus der Krapp- oder Färberröthe-Wurzel, die von der im Orient und im südlichen Europa einheimischen, bei uns aber häufig gebauten Färberröthe (Rubia tinctorum) gewonnen wird, bereitet. Man hat nur zu sehen, daß man zubereiteten reinen (gemahlenen) Krapp bekommt. Die beste Sorte ist der levantische, türkische oder Smyrna-Krapp, der unter dem Namen Alizari und Lizari ungemahlen in den Handel kommt. Unter den europäischen Sorten steht der holländische Krapp von Zeeland und Schouwen obenan. Sehr geschätzt ist der Krapp von Avignon und der Elsasser. Der in Schlesien gebaute Krapp führt den Namen Breslauerröthe,

er gehört zu den geringsten Sorten. Das Krapproth ist sehr schön und äußerst haltbar für die Oelmalerei und als Lasurfarbe ganz vortrefflich, so wie für feineres Fleisch, Wangen und Lippen bei Frauen- und Kinderbildern. Am vortheilhaftesten und schönsten werden die Wangen gefärbt, wenn man die Krappfarbe allein, ohne Mischung mit Weiß, ganz dünn aufträgt, nach der Trocknung nach Bedarf und Belieben mit Weiß, oder auch nach Nothwendigkeit das Weiß mit etwas Neapelgelb gemischt, ganz leicht überlasirt; dann wird das Krapproth so schön durchsichtig und so zart wie ein Anflug der Pfirsichblüthe. Die Farbe bleibt bei dieser Behandlung auch reiner und beständiger. Vortrefflich ist der Krapplack für Gewänder. Ueberhaupt wäre es für die Reinheit und Haltbarkeit der Farben im allgemeinen sehr zweckdienlich, jede Farbe, wo es die Möglichkeit erlaubt, allein anzuwenden, oder doch so viel als möglich die Zusammenmischung der in ihren Grundstoffen ganz verschiedenen Farben zu vermeiden, und durch Lasiren Kraft, Haltung und Effect hervorzubringen. Der Krapplack ist durchaus haltbar und beständig, und ist überhaupt in der Mischung mit andern Farben ganz verträglich, und man hat nicht den geringsten Nachtheil davon zu befürchten. Ueberhaupt sind die Lack- und Saftfarben, unter sich gemischt, haltbarer und bleiben beständiger und reiner als mit Metall- und Erdfarben verbunden. Es gibt mehrere Sorten von Krapplack, aber eine vortreffliche Sorte habe ich bereitet nach der Vorschrift des Akademikers Hofrath Dr. Vogel, der von Künstlern dahier, welchen ich davon zur Probe gegeben habe, allgemein für vortrefflich erachtet wurde. Ich habe früher schon erwähnt, daß der Krapplack sehr unrein in den

gewöhnlichen Handel gebracht wird und noch viel Alaun mit sich führt, woraus, wenn derselbe in einem solchen Zustande mit Oel und andern Farben verbunden und für Kunstwerke angewendet wird, die nachtheiligsten Folgen entstehen müssen. Ich muß es hier noch einmal auf das nachdrücklichste wiederholen, daß derselbe doch wenigstens so lange ausgewaschen wird, bis das abgelaufene Wasser auf der Zunge keinen bittern Geschmack mehr hinterläßt, wozu, wie schon gesagt wurde, ein ungefähr zwanzig bis vierundzwanzigmaliges Auswaschen mit warmem Wasser erforderlich ist. Er wird sodann tiefer und reiner in der Farbe. Der rothe Krapplack kann wie der Münchnerlack gebrannt werden, jedoch erfordert er ein längeres Brennen und wird nicht so tief in der Farbe wie der Münchnerlack; überhaupt steigert sich hiebei das Ergebniß je nach dem Producte. Die Bereitungsart des Krapplacks ist folgende:

Ich brachte nach Vogel vier Pfund holländischen Krapp in eine Tonne, und füllte sie mit Wasser an, wodurch sich ein starker seifenartiger Schaum bildete. Das Wasser wird sehr braun und kann nach vierundzwanzig Stunden von dem Bodensatze abgegossen werden. Die Tonne wird dann aufs neue mit Wasser angefüllt und dieses Waschen des Krapps so lange wiederholt, bis das Wasser beinahe ungefärbt abläuft, wozu bei einer Temperatur von 10° R. ungefähr acht Tage erforderlich sind. Wenn der Krapp auf die ebenangeführte Weise hinreichend gewaschen und das letzte Wasser abgegossen ist, bringt man ihn auf ein gespanntes Leintuch, damit das noch übrige Wasser ablaufen kann. Nun nehme man vier Pfund gestoßenen Alaun, löse ihn in sechs Pfund kochendem Wasser auf, und schütte die noch kochende heiße

Auflösung in eine Tonne, welche sechsundzwanzig Pfund Wasser enthält, so daß die ganze Quantität Wasser, welche zur Auflösung des Alauns bestimmt war, zweiunddreißig Pfund beträgt.

In die Auflösung trägt man den gewaschenen noch feuchten Krapp und läßt das Gefäß vier Tage in einer Dörrstube oder in Ermanglung derselben in einem Trockenofen stehen, wo die Wärme nicht 55° R. überschreitet. Der Krapp muß alle Tage einigemal mit einem hölzernen Stabe vom Boden aufgerührt werden. Nach einer viertägigen Digestion wird das Ganze auf ein gespanntes Leintuch gebracht und die durchlaufende Flüssigkeit so lange auf die Masse zurückgegossen, bis sie klar durchläuft. Der im Leintuch befindliche Rückstand wird in einer Presse scharf ausgepreßt und die abgelaufene Flüssigkeit der ersten abfiltrirten beigefügt.

Der ausgepreßte Krapp wird alsdann noch einmal so behandelt wie vorhin, d. h. er wird mit vier Pfund Alaun, welcher in zweiunddreißig Pfund Wasser gelöst ist, vier Tage bei 55° R. digerirt und alsdann die ausgepreßte filtrirte Flüssigkeit der ersten hinzugefügt, und noch mit so vielem Wasser verdünnt, daß die Tonne bis zur Hälfte von der Flüssigkeit angefüllt wird.

Nun soll die Auflösung mit Kali oder Pottasche niedergeschlagen werden, und dieß ist ein Handgriff, welcher auf den Erfolg des Präparats einen bedeutenden Einfluß hat, denn eine zu große Menge Pottasche oder eine zu concentrirte Auflösung derselben wirken nachtheilig auf die Farbe.

Das beste Verhältniß von Pottasche, wie Hofrath Vogel es gefunden hat, ist: zwei Pfund kohlensäuerliches Kali oder

Weinsteinsalz, *) welches in acht Pfund Wasser aufgelöst und die Flüssigkeit alsdann noch mit vierundzwanzig Pfund Wasser verdünnt wird.

Während die Flüssigkeit auf diese Weise langsam und in einem feinen Strahl in die rothe Krappauflösung gebracht wird, muß mit einem Stab ununterbrochen umgerührt werden. Hiedurch erreicht man den Zweck, daß sich die sehr verdünnte Pottaschenauflösung gleichförmig vertheilt, und daher nicht verändernd auf die Farben einwirken kann.

Wenn die Pottaschenauflösung hinzugekommen ist, so füllt man die Tonne ganz mit Wasser an, welches man wieder abgießt sobald sich das rothe Pulver zu Boden gesetzt hat.

Das Ausgießen und Ablassen des Wassers wird so lange fortgesetzt, bis es ganz farbenlos und rein bleibt.

Ist das letzte Wasser abgegossen, so wird der Bodensatz auf eine gespannte Leinwand gebracht; und wenn kein Wasser mehr abläuft, so wird er in einer Presse ausgepreßt, alsdann in einem Dörrofen schnell getrocknet und in eine beliebige Form gebracht.

Von vier Pfund Krapp, acht Pfund Alaun und zwei Pfund kohlensaurem Kali erhielt Hofrath Vogel $1^1/_2$ Pfund schönen Krapplack.

---

*) Um diese Pottasche im höchsten Zustande der Reinheit zu erhalten, trägt man ein Gemenge von vier Pfund Salpeter mit zwei Pfund gepulvertem Weinstein nach und nach in einen eisernen Kessel, dessen Boden bis zum Rothglühen erhitzt ist. Nachdem das Gemenge verpufft ist, löst man die rückständige Masse im Wasser auf, und raucht die filtrirte Flüssigkeit in einem eisernen Kessel bis zur Trockne ab.

Derselbe Chemiker hat gefunden, daß der Krapplack eine sehr starke Hitze, welche an die Rothglühhitze gränzt, zu ertragen vermag.

Bringt man ihn aber ins Rothglühen, so wird er gänzlich zerstört.

Ich habe das genaue Verfahren dieser Farbe aus dem Grunde angegeben, weil sie so allgemein beliebt und nützlich ist und deren Bereitung eine rege Theilnahme verdient.

Ich habe in die rothe Farbenbrühe, ehe sie mit Kali niedergeschlagen worden, salzsaure Zinnauflösung (reines Zinn in Salzsäure aufgelöst) eintröpfeln lassen, und dadurch die Farbe ungemein erhöht.

Hierauf brachte ich die ganze rückständige Krappmasse in einen irdenen Topf und setzte ungefähr ein halb Pfund Alaun hinzu, ließ das Ganze eine Stunde sieden, filtrirte es dann und fällte alles mit kohlensaurem Kali. Dadurch erhielt ich einen schönen dunkelrothen Krapplack, der äußerst schön in seiner Art, ebenso haltbar wie jener, und seitdem unter dem Namen brauner Krapplack allgemein bekannt und bereits unentbehrlich ist.

Den reinen Farbstoff des Krappes ohne Thonerde, gekörnten dunkelrothen Krapplack, Krapproth, erhält man, nach Kuhlmann, durch Behandlung des gewaschenen Krappes mit kohlensaurem Natron, welches den Farbestoff auflöst und woraus er durch Vermischung mit Schwefelsäure wieder abgeschieden werden kann. Das so erhaltene Krapproth wird durch Auflösung in Weingeist gereinigt und bildet eine verworrene krystallisirte Masse.

Verbindungen des rothen Farbstoffes der Cochenille mit Thonerde sind: der Florentinerlack, der Wienerlack, der Kugellack, welch' letzterer auch öfter die Verbindung von dem rothen Farbstoffe des Fernambukholzes mit Thonerde ist.

Grüner Lack.

Davon gibt es dreierlei Sorten: einen hellen, mittlern und dunklen Lack, welche eine reine Farbe haben. Die Bestandtheile welche die Thonerde grün färben, kenne ich davon nicht, aber so viel habe ich erfahren, daß der helle weniger, der dunkle am besten haltbar ist, und daß dieser wegen seines gesättigten tiefen Tones, der doch noch durchsichtig ist, mehr Interesse für den Künstler hat als die übrigen zwei, obwohl jeder sein eigenes saftiges Grün hat und vorzüglich beim Lasiren gute Dienste leistet, die Farben kräftig und durchsichtig macht, um so mehr, wenn sie zu Schattenpartien mit etwas Mumie abgeschreckt und warm gemacht werden. Im Durchschnitt sind die grünen Lacke nicht für immer beständig.

Brauner Lack.

Diese Farbe, wie alle Lackfarben eine Verbindung von Thonerde mit einem braunen vegetabilischen Farbestoff, ist im geriebenen Zustande für das Auge sehr schön und angenehm und für den Künstler vortheilhaft zum Lasiren, insbesondere aber für den Landschaftmaler werthvoll zum Malen des Holzwerks ꝛc. Nicht so verhält es sich bei einer Mischung mit Weiß, weil sie sich damit nicht zu einer schönen Farbe verbindet.

Dieser braune Lack ist für die Dauer nicht verlässig, und sollte in der Oelmalerei nur wenig oder gar nicht angewendet werden. In dieser Hinsicht ist die Mumie, wo ihre Farbe zureicht, mit andern tauglichen Farben gemischt, besser zu empfehlen.

Gelber Lack.

So schön diese Farbe erscheint, und mit so vieler Annehmlichkeit und vielem Vortheil dieselbe bei der Oelmalerei benützt werden könnte, so wenig ist sie zu empfehlen wegen ihrer geringen Haltbarkeit. Diese Farbe ist sehr schön zum Lasiren, fürs Mischen zu Grün und andern Farben. Sie erhöht, belebt und erwärmt die andern Farben, macht sie transparent, und gibt mit andern Lasurfarben, vorzüglich bei Hintergründen, Gewändern, Seidenstoffen und Landschaften, einen eigenen Schimmer. Beim Früchtemalen, besonders beim Malen der weißen Weintrauben, mit Papier schwarz und weiß vermischt, gibt sie einen so natürlichen Ton, der durch keine anderen Farben ersetzt wird, und dessen Durchsichtigkeit mit so geringer Mühe auf keine andere Art hervorgebracht werden kann. Es wäre zu wünschen, daß in der Oelmalerei eine Farbe erfunden würde, die mit diesen Vorzügen auch Haltbarkeit verbände.

Dieser gelbe Lack, wie er käuflich zu erhalten, verschwindet am Sonnenlichte bald, im gewöhnlichen Tageslicht aber langsamer und hält sich in der Oelmalerei für die Folge nie.

Der gelbe Lack wird bereitet aus Avignonkörnern oder Gelbholz durch Ausziehen mit Alaun und Präcipitiren mit Pottasche.

Den gelben Lack kann man ebenfalls, wie den rothen Münchenerlack, auf die angegebene Art brennen und behandeln, wodurch er eine so schöne, zarte, braune Lasurfarbe erhält, daß ihm in dieser Beziehung keine andere braune Farbe an die Seite gestellt werden kann. Jedoch muß hiebei Sorge getragen werden, daß die Körner immer umgewendet und durchaus gleich braun, aber nicht schwarz werden (die Praxis wird den rechten Ton und das Uebrige zeigen), worauf die Farbe ebenfalls in Wasser gerieben, gut ausgewaschen und getrocknet angewendet werden kann, und als Lasurfarbe gewiß vorzugsweise befriedigen wird. Dieser gebrannte gelbe Lack wird durch die vorgegangene Verkohlung haltbarer, nur muß er mit gereinigtem gutem und mit nicht zu viel Oel behandelt und mit etwas Bergäther oder doch wenigstens mit rectificirtem Terpenthinöl verdünnt aufgetragen werden.

Der Hang zu neuen Farben ist bei dem Künstler so groß, daß er mit Begierde jede Farbe aufnimmt, die ihm als gut und haltbar empfohlen wird, und daß er oft ohne Nutzen um sein theures Geld gebracht wird. Viele wollen neue Farben erfinden und auf ihrem Herd erfunden haben, ungeachtet sie weder Materialien noch die mindeste Kenntniß in der Chemie und in der Behandlung der Stoffe besitzen; aber der Künstler geräth dabei immer in Nachtheil, und um so mehr wenn er die Unvorsichtigkeit begeht solche Farben ehe er sie einer strengern Prüfung unterworfen hat, auf dem Gemälde gleich anzuwenden. Jeder Künstler sollte sich's zum strengen Grundsatze machen, durchaus keiner Farbe das mindeste Vertrauen zu schenken, wenn sie nicht von einem Sachverständigen herrührt oder wenigstens unter der Leitung oder Aufsicht eines tüchtigen Chemikers gefertigt worden ist, was doch recht gut seyn könnte, da

so viele tüchtige Chemiker öffentliche Stellen bekleiden, und auch allenthalben gefunden werden können.

In Betrachtung des gelben Lackes, wovon die Rede ist, habe ich selbst unbesonnener Weise eine Erfahrung gemacht, indem mir ein gelbes Pigment in Pulver als neuerfundene Farbe, die den gelben Lack an Haltbarkeit übertreffen und ersetzen sollte, käuflich übergeben wurde. Ich gebrauchte jedoch bei Anwendung derselben die Vorsicht, sie auf dem Hintergrunde eines Portraits der Prüfung zu unterwerfen. Um dieser neu erfundenen gelben Farbe ein größeres Interesse zu geben, wurde sie mit dem Namen Indischgelb belegt und das Loth nahe zu 5 fl. verkauft.

Nach einem vollen Jahre nahm ich das Bild wieder zur Hand, um es mit Firniß zu überziehen; zuvor aber wollte ich dasselbe vom Staube rc. reinigen und wusch es mit einem in Wasser eingetauchten Schwamm ab. Der Erfolg hievon war, daß sich die gelbe Farbe, obwohl sie mit Oel und andern Farben gehörig verbunden war, dabei ganz allein auflöste und daß durch das Abwaschen mit dem Schwamm die aufgelöste gelbe Farbebrühe das Bild, den ganzen Kopf sammt dem Gesicht überzog. Nach näherer Untersuchung fand ich, daß diese Farbe nichts anderes war als eine feine pulverisirte Rinde, und daß das Gelb im reinen Wasser ganz auflöslich war. Auf solche Art geschieht es nicht selten, daß der Künstler durch solche neu erfundene Farben hintergangen und sein Gemälde entstellt und verdorben wird. Ich habe diesen einzelnen Fall angeführt, um zu zeigen welcher Unfug in dieser Art getrieben wird, und solche Fälle gibt es leider viele. Welcher Schaden und welche Unannehmlichkeiten dadurch dem Künstler zu-

gefügt werden, ist leicht begreiflich. Es wäre wirklich zu wünschen, daß dieser Gegenstand einer größern Aufmerksamkeit und bessern Würdigung unterworfen würde.

Wer es weiß, wie empfindlich die Farbenpigmente sind, wer einsieht, welch reine und genaue Behandlung dazu gehört die Farben so herzustellen wie sie für Kunstwerke, die unverändert für die Nachwelt aufbewahrt werden sollen, erforderlich sind, der wird gewiß Anstand nehmen jedem das Vertrauen zu schenken, und eine neue Farbe, die noch nicht von Sachkennern erprobt ist, zu kaufen und zu gebrauchen.

In Wien und an einigen andern Orten ist z. B. für den Künstler die zweckmäßige Einrichtung getroffen, daß von der dortigen Kunstakademie alle Farben, Leinwand und Bretter unter einer eignen Aufsicht bereitet werden und käuflich zu haben sind, was alle Betriebsausgaben deckt. Auf diese Art ist der Künstler dem unangenehmen Falle nie ausgesetzt, seine Farben bald bei diesem, bald bei jenem kaufen und probiren, von Berlin, Dresden ꝛc. kommen lassen zu müssen.

Da ich die Erd-, Metall- und vegetabilischen Farben durchgeführt habe, so komme ich zu den in der Oelmalerei gebräuchlichen Kohlenfarben.

Von den Kohlenfarben.

Kohle ist der Rückstand, den man durch Glühen organischer Substanzen in verschlossenen Gefäßen oder durch Verbrennen derselben bei schwachem Luftzuge erhält. Im ersten Falle hat sie die Gestalt der angewandten organischen Substanz und heißt Kohle; im letzteren Falle bildet sie ein mehr oder weniger zusammengebackenes

Pulver, welches sich an den kälteren Stellen über dem Verbrennungsorte anlegt, und heißt Ruß. In beiden Fällen ist sie schwarz, porös, leicht zerbrechlich und zerreiblich, geruch- und geschmacklos und unauflöslich in Wasser, Weingeist, wässerigen Säuren und Alkalien. Uebrigens sind die Kohlen der verschiedenen organischen Substanzen sehr ungleich und auch in ihrer Brauchbarkeit in der Oelmalerei verschieden.

So wenig jede Kohle gleich schwarz ist, ebensowenig ist auch ihr Verhalten gleich, wenn sie mit Oel abgerieben und aufgetragen wird. Besonders sind die Kohlen rücksichtlich des Austrocknens sehr ungleich, und im allgemeinen trocknen sie alle schwer, was den Künstler oft so in Verlegenheit setzt, daß er oft wegen einer einzigen schwarzen Stelle gehindert ist ein angefangenes Gemälde fortzusetzen. — Dieß ist unstreitig ihrer Porosität zuzuschreiben, in Folge welcher sie alle Feuchtigkeiten und Flüssigkeiten stark einsaugen und in sich behalten. Auf die Porosität der Kohlen haben aber folgende Umstände Einfluß: nämlich ob die organische Substanz, die man verkohlt hat, vor dem Verkohlen schmolz oder nicht. War ersteres der Fall, so wird die Kohle groblöcherig, aufgetrieben, glänzend und glasig; von nicht geschmolzenen organischen Substanzen dagegen ist die Kohle sehr porös und leicht entzündlich. Jene trocknet leicht, diese schwer. Das Schwarz, welches man durch Verbrennung eines Fettes als Ruß erhält, trocknet weit schwerer als das Schwarz einer reinen dichten Kohle.

Uebrigens wendet man in der Oelmalerei nicht bloß die Kohlen von Pflanzen- und Thiersubstanzen, sondern auch einige der im Mineralreiche vorhandenen Kohlen an. Die hieher gehörigen Farben sind aber in ihrer

Kohlenmenge und daher auch in ihrer Farbe verschieden. Diese ist nämlich um so schwärzer, je größer die Kohlenmenge ist, und mehr oder weniger braun, je geringer die Kohlenmenge darin ist. Ich theile daher die Kohlenfarben in braune (wozu ich auch die Mumie zähle), in blaue und in schwarze Kohlenfarben ab.

Braune Kohlenfarben.

Mumie.

Die Mumien sind bekanntlich nichts anderes als vor Jahrtausenden einbalsamirte oder von Sandwinden überschüttete und ausgetrocknete menschliche Leichname, welche man aus Aegypten erhält. Die Araber suchen daselbst die alten Gräber und Plätze, worunter Mumien liegen, auf, und zeigen sie alsdann den reisenden Europäern für Geld.

Wenn die Mumien vollkommen ganz und unverletzt sind, so sind sie sehr kostbar und werden mit vielem Gelde bezahlt.

Dieß kommt daher, weil es nicht allein in Aegypten selbst etwas Seltenes ist eine noch unbesuchte Grabstätte oder eine unversehrte Mumie zu finden, sondern auch weil die Mohammedaner in der Einbildung leben, daß die Europäer dieselben zur Zauberei brauchen.

Uebrigens hat man die Juden in Aegypten im Verdacht, daß sie allerhand Leichname im Ofen trocknen, mit Myrrhen, Aloe und andern Harzen, auch Gummiharzen zurichten, und sie dann an die Europäer als Mumien verkaufen.

Die Juden sollen nicht allein menschliche Leichname, sondern auch Theile von verschiedenen Thieren auf diese Art zubereiten und dieselben als Mumien verkaufen.

Zum Farbengebrauch muß man solche Stücke aussuchen, welche dunkel und glänzend auf dem Bruche sind. Die porösen Stücke rühren von Knochen her, und geben keine schöne und gute Farbe.

Im trocknen Zustande und während des Reibens gibt die Mumie einen starken aromatischen Geruch von sich, der eigenthümlich und mit keinem andern zu vergleichen ist. Die ächte Mumie kann der Künstler vorzüglich an dem glänzenden Bruch und an dem ganz eigenen, widerlichen, auffallend übeln Geruch erkennen.

Die ächte Mumie ist in der Oelmalerei als braune Farbe höchst interessant und beständig, von sehr gefälligem Ton und mit Ultramarin, Ultramarinasche, mit Krapplack, Beinschwarz ꝛc. (wenn diese Farben auch mit Weiß verbunden sind) zum Lasiren für Köpfe, überhaupt für Fleisch in starken und mittlern Schatten, besonders aber zum Moderiren und Erwärmen anderer Farben vorzüglich geeignet, ebenso in Schattenpartien ꝛc., wo sie der Künstler zu seiner Färbung und Lasirung anzuwenden für nöthig glaubt.

Reibt man die ächte Mumie auf der Palette mit einer eisernen Spatel, so werden sich ganz kleine harte Theilchen fühlen lassen, die sogar das Holz oder die Palette ritzen, was auch ein Kennzeichen der ächten Mumie ist. Nur hat sie das Unangenehme, daß sie schwer trocknet, worauf ich später noch zurückkommen werde. Vor allem ist aber zu beobachten, daß sie immer gut getrocknet in gut verschlossenen Gefäßen aufbewahrt werde.

Wenn die Mumie von den Künstlern nicht für eine beständige und haltbare Farbe gehalten wird, so liegt die Ursache bloß darin, daß sie keine ächte, sondern eine von den Juden nachgemachte Mumie erhalten haben.

Die Mumie muß vor dem Gebrauche zuerst zerstückelt und einige Tage im Wasser eingeweicht, das obenstehende unreine abgegossen werden; sie muß im Wasser gerieben, auf einem Filtrum ungefähr sechs- bis achtmal mit warmem Wasser ausgewaschen, dann sehr gut getrocknet, pulverisirt und in einem Glase gut verschlossen zum Gebrauch aufbewahrt werden.

Der Asphalt, Erdpech, Judenpech (weil es aus einem in Judäa gelegenen Landsee gewonnen wird), ist ein harzähnlicher brennbarer Mineralkörper von bräunlicher oder sammetschwarzer Farbe und von vollkommen muscheligem, pechartig glänzendem Bruche. Man trifft ihn in verschiedenen Ländern, z. B. Schweden, Frankreich, Schweiz und Sachsen, in der Erde an, allein der morgenländische Asphalt, welcher über Marseille eingeführt wird, ist für den Künstler der beste.

Da der Asphalt ziemlich theuer ist, so wird er nicht selten mit wohlfeilen Dingen, z. B. mit ausgekochtem Schiffspech, verfälscht. Zum Gebrauche für Malereien ist derjenige zu wählen, welcher fest, brüchig, auf der Oberfläche glatt, glänzend ist, einen muscheligen Bruch hat und beinahe kohlenschwarz ist. Er verhält sich mit Ausnahme der Farbe im äußern Ansehen wie das Gummi-Gutti. Man hat ihn auch schon für die Wassermalerei verwendet und zu diesem Zweck mit Weingeist abgerieben. Für die Oelmalerei aber hat man, um ihn haltbar zu machen, angerathen ihn in Brodteig einzuschlagen und mit demselben auszubacken. Obwohl dieses Mittel gut ist, so ist es doch am besten, wenn man ihn wie das Gummi-Gutti mit Weingeist behandelt, d. h. in Alkohol auflöst und mit Wasser niederschlägt ꝛc. Im natürlichen Zustande, ohne Zubereitung, wächst er in der

Oelmalerei aus, verliert seinen angenehmen bräunlichen Ton und wird grau-schmutzig, was von einem darin enthaltenen brenzlichen Oele herrührt. Wird dieses daraus entfernt, so wird er haltbar, nämlich durch Auflösen im Weingeist ꝛc. Mit Weiß vermischt, ist er unverträglich und ganz untauglich, und daher bloß zur Lasurfarbe, entweder allein oder mit andern (aber nur Lasurfarben) gemischt, zum Moderiren, Brechen und Erwärmen der Farben, zum Hintergrunde, zu Draperien, auch zu Köpfen im Schatten zu verwenden. Uebrigens ersetzt zu diesem Gebrauche keine andere Farbe die Stelle der Mumie. Der Asphalt wird ferner verwendet zum Aetzgrund für Kupferstecher und zum schwarzen Lack für Dosen ꝛc.

Die Kasselererde, Kölnische Umbra, wird in der Nähe von Kassel gefunden, ist von schwarzbrauner Farbe, feinerdig, zerreiblich. Bis zum Glühen erhitzt, entzündet sie sich und verglimmt dann unter Verbreitung eines bituminösen Geruches mit Hinterlassung einer geringen Menge weißer Asche. Sie ist eine Braunkohle, die auch in der Nähe von Köln in mächtigen Braunkohlenlagern vorkömmt. Sie hat in der Oelmalerei einen durchsichtigen, gefälligen Ton, aber den Fehler daß sie nicht beständig bleibt, eine graue Farbe annimmt und durch die anderen Farben mit der Zeit gewaltig hervortritt. Malt man z. B. einen Baum oder ein anderes Holzwerk auf ein Bild, welches man in der Folge, was öfters der Fall ist, der Composition wegen auslöscht und mit andern Farben, als Luft ꝛc., übermalt: so drängt sich die Kasselererde durch alle Farben wieder hervor und wird in der Länge der Zeit sichtbar. Diese Farbe sollte man für Kunstgegenstände gar nicht anwenden.

Wenn man die Kasselererde in einem Tiegel gut verschließt, sie in verschiedenen Graden der Hitze aussetzt, so wird man verschiedene braune Farben-Nuancen, bei stärkerer Hitze aber eine tiefe braune Farbe erhalten. Es wird sich in der Farbe, vermittelst der Hitze, ein Flammenfeuer entwickeln und so lange fortglimmen, bis die brennbaren Stoffe daraus verbrannt und verflüchtigt sind. Sodann entfernt man sie vom Feuer, läßt sie erkalten, reibt sie einmal im Wasser, wascht sie noch einigemal mit warmen Wasser aus, und bewahrt sie im gut getrockneten Zustande auf. Man kann sie nachher mit größtem Vertrauen anwenden.

Blaue Kohlenfarben.

Kohlenblau ist eine blauschwarze Farbe, welche man erhält, wenn man Weinrebenkohle mit gleichen Theilen Pottasche abreibt, hierauf in einem Schmelztiegel so lange schmelzend erhält, bis sie nicht mehr aufschwillt, dann auf den Stein ausgießt und das Kali durch Schwefelsäure sättigt. Die Flüssigkeit wird blau und ein dunkelblauer Niederschlag fällt zu Boden, der, nachdem er ausgeglüht, glänzend schwarzblau wird.

Graphit.

Der Graphit, Reißblei, Ofenschwärze, ist jene Farbe, welche die Töpfer zum Schwärzen und Glänzendmachen der Oefen, Geschirre rc. benützen. Er ist ein ziemlich reiner Kohlenstoff, nur mit etwas Eisen gemengt.

Wenn man den Graphit sechs- bis siebenmal in einem Glase mit vielem darüberstehenden Wasser gut schlämmt, den sich bildenden unreinen Bodensatz des Graphits jedesmal beseitigt, den zuletzt im Wasser fein vertheilten, zu Boden gesunkenen reinen Graphit mit Wasser fein reibt, und damit wie bei den übrigen Farben verfährt, wieder ganz gut

austrocknet, so erhält man eine vorzügliche, haltbare, gefällige, blaugrau schwarze Farbe, die einen eigenthümlichen Farbenton hat, der sich durch andere Farben nicht mischen läßt, aber ausgezeichnete Farbentöne werden hiedurch mit der angegebenen Terra di Siena und mit andern gebrannten Ocherarten gemischt. In diesen oder beliebigen andern Verbindungen dient er zu Schattentönen im Fleisch.

Diese Farbe wurde von den Alten häufig und mannichfaltig gebraucht, und scheint in neuerer Zeit beinahe ganz in Vergessenheit gekommen zu seyn. Der große van Dyk hat diese Farbe im Fleisch und in seinen schönen mannichfaltigen schwarzen Gewändern überall verwendet.

Dem Farbentone nach reiht sich zwischen das Kohlenblau und den Graphit ein Eisenschwarz, welches ich während meines Aufenthalts auf der Universität in Landshut bereitete.

Zu diesem Zwecke löst man Eisen in Salzsäure auf, und nach gänzlicher Auflösung desselben wird in einem andern Geschirre eine Abkochung von Galläpfel bereitet, dieser Absud der salzsauren Eisenauflösung zugesetzt, und das Ganze noch mit blausaurem Eisenkali (Blutlaugensalz) versetzt. Dadurch entsteht ein schwarzer Niederschlag, welchen man auf ein Filtrum bringt, so lange recht gut mit heißem Wasser aussüßt (auswascht), bis in dem ablaufenden Wasser das blaue Lackmuspapier nicht mehr geröthet wird, dann an der Sonne oder auf der warmen Ofenplatte ganz gut austrocknet und noch warm in einem erwärmten Glase gut verschlossen aufbewahrt.

Daß die hiezu angewendeten Ingredienzien rein und gut behandelt seyn müssen, versteht sich von selbst. Diese schwarze Farbe hat einen bläulichen Ton und erhält, mit Gelb und Weiß gemischt, einen soliden grünlichen Ton,

der zu Landschaften für Hinter- und Mittelgrund ganz vortrefflich ist. Mit dieser Farbe allein, ohne Mischung, bringt man ein Schwarz hervor, welches, wenn man sie dick oder zweimal aufträgt, ein so gesättigtes und tiefes Schwarz liefert, wie sie mit keiner andern Farbe oder Mischung hervorgebracht werden kann.

Dieses Eisenschwarz ist in seiner Art eine vortreffliche in der Oelmalerei haltbare Farbe, trocknet sehr gut, und verträgt sich mit allen übrigen Farben vortrefflich. Sie ist sehr zu empfehlen, und es wäre zu wünschen, daß sie der Nachahmung gewürdigt würde.

Schwarze Kohlenfarben.

Das Beinschwarz wird durch Verkohlung thierischer Körper erzeugt, sollte aber für den Kunstgebrauch durch Verkohlung von Elfenbein dargestellt werden, was leider nicht geschieht. Das Beinschwarz ist unter allen Farben diejenige, welche auf dem Gemälde am wenigsten trocknet, was von der Porosität dieser Kohle, vermöge welcher sie die Feuchtigkeit lange an sich halten kann, herrührt.

Ich machte daher einen Versuch mit dem käuflichen Beinschwarz: ich laugte es mit starkem Weingeiste gut aus, trocknete es fleißig in der Hitze, und bewahrte es sofort in einer erwärmten gut schließenden Flasche auf. Hierauf rieb ich sogleich etwas davon in reinem Oele und trug es auf; das Resultat war, daß diese schwarze Farbe weit eher trocknete als die gewöhnliche. Ich wiederholte den Versuch nach einer noch stärkeren Erhitzung des Beinschwarzes, und das Resultat bestätigte meine Vermuthung noch mehr, indem dasselbe beinahe eben so schnell trocknete wie die übrigen Farben. Der Weingeist

diente bei diesem Versuche dazu, das der Kohle anhängende Wasser aufzunehmen und zu entfernen.

Ich werde in der Folge noch ausführlicher beweisen, daß das Beinschwarz bei gehöriger Behandlung beinahe ebenso trocken erhalten werden kann, ohne daß man die gefährliche und farbenzerstörende Retouchir-Butter zuzusetzen braucht.

Das natürliche, reine, gehörig verkohlte Elfenbeinschwarz trocknet an und für sich schon besser als das käufliche Beinschwarz, nur muß es die erforderliche Verkohlung erlitten haben, was bei dem käuflichen nicht der Fall. Ist die Verkohlung nicht weit genug getrieben, so fällt das Beinschwarz braun aus, wodurch es sich leicht erkennen läßt.

Das Beinschwarz ist für den Maler eine sehr nützliche, brauchbare, bereits unentbehrliche Farbe, und vorzüglich zum Lasiren, für sich oder mit andern Farben, als Ultramarin, Ultramarinasche, Mumie und Lackfarben gemischt, geeignet. Das reine Elfenbein hat schon eine dunklere, schwarzbraune, durchsichtigere Farbe, ist viel reiner und milder als das käufliche Beinschwarz und trocknet besser, während das aus Knochen gewonnene käufliche mehr ins Röthliche geht, viel rauher ist und weniger trocknet.

Das Rebenschwarz ist eine Farbe, die in der Oelmalerei viel angewendet wurde. Sie war als Schwarz beinahe unentbehrlich, gibt mit Weiß gemischt einen bläulichen Ton, der sich noch erhöht, wenn die Farbe fein gerieben wird; sie trocknet ziemlich gut, und kann wie die andern Farben zum Trocknen gebracht werden. Diese Farbe wird und sollte in der Oelmalerei durch das Velinschwarz ersetzt werden, weil sie einen kalten und trüben Farbenton gibt.

Man bereitet sie im Frühjahre beim Beschneiden der Weinstöcke und sucht dazu die holzreichen Stücke aus. Man läßt sie wohl austrocknen, weil sie sonst nicht durchbrennen, und brennt sie im offenen Feuer zu Kohlen. Sind sie gut durchbrannt, so löscht man sie im Wasser ab (wobei zugleich die anhängende Asche abgesondert wird), und trocknet sie sodann wieder recht gut aus.

Das Kaffeeschwarz wird gleichfalls häufig angewendet; es ist eine angenehme Farbe und trocknet ziemlich gut. Es hat einen angenehmen Ton, und mischt sich gut mit andern Farben. Bei seiner Verkohlung oder Verbrennung hat man darauf zu sehen, daß dieser Proceß nur allmählich vor sich gehe, und das Feuer auf einmal nicht zu heftig einwirke, da sonst seine Theile ungleich gefärbt und rußig werden.

Das Pfirsichkernschwarz erhält man, wenn man die Kerne oder Schale der Pfirsiche, in der Mitte getheilt, anfangs einer langsameren, zuletzt einer stärkern Hitze aussetzt. Sind sie zur Kohle gut verbrannt, so werden sie gereinigt, im Wasser fein gerieben und wenn sie vollkommen getrocknet, in einem gut verschlossenen Glase aufbewahrt und zur Oelmalerei verwendet. Diese schwarze Farbe kommt im Ton dem Beinschwarz nahe, ist sehr durchsichtig und rein, besonders wenn sie fein gerieben ist, was sich aber nur schwer bewerkstelligen läßt.

Das Papier- oder Velinschwarz wird vom feinen englischen Velinpapier bereitet, indem man es in lange, ungefähr zwei oder drei Zoll breite Streifen schneidet und, an einen eisernen Drath gesteckt, von unten anzündet, so daß das Feuer am Papier hinaufglimmt. Das dadurch verkohlte Papier fällt sogleich nach der Verbrennung in einzelnen Stücken ab, die man auf

einem zuvor untergelegten Bleche sammelt, im Wasser abreibt, vollkommen austrocknet und zum Gebrauch aufbewahrt. Indessen kann man auch gewöhnlicheres Papier auf diese Art behandeln; man erhält davon immer eine schönere schwarze Farbe, als das Rebenschwarz sie liefert. Daß sich jedoch die Schönheit des Farbentons nach der Beschaffenheit des angewandten Papieres richtet, versteht sich von selbst. Will der Künstler diese Farbe unmittelbar nach dem Verbrennen gebrauchen, so ist es unnöthig sie zuvor im Wasser zu reiben — es genügt, wenn sie mit Oel vermischt auf der Palette fein gerieben wird. Sie ist so angenehm, zart und schnell fein gerieben, daß sie gewiß jeden Künstler befriedigt, besonders weil ihre Bereitungsweise so einfach und die Farbe so verlässig ist. Sie sollte, wie gesagt, in der Oelmalerei im Allgemeinen die Stelle des Rebenschwarz einnehmen. Sie trocknet sehr gut, und ersetzt, aus feinem Velinpapier bereitet, beim Mischen der feinen Fleischtöne bereits die Ultramarinasche, welche um so viel höher im Preise steht. Ungemein geeignet ist sie, mit Weiß und andern passenden Farben vermischt, zum Malen für feine weiße Gegenstände, z. B. für Wäsche rc.

Es gibt noch viele schwarze Farben, und noch mehrere sind vorgeschlagen, allein ich beschränke mich auf die für die Oelmalerei wesentlichsten, da sie dem Künstler genügen, dem außerdem noch ein großes Feld offen steht, sie nach Belieben zu benützen und eine Auswahl nach seinem Bedarf zu treffen.

Bei dieser Gelegenheit kann ich eine schwarze Farbe nicht umgehen, die unter gewissen Umständen für die Oelmalerei ebenfalls sehr brauchbar, für die Lithographie aber noch vortrefflicher ist.

Bei meiner Anwesenheit in Wien besuchte ich an dem dortigen k. k. polytechnischen Institute die Vorlesungen, welche von Professor Meißner damals über technische Chemie gehalten wurden. Da ich mit diesem Gelehrten, der in seinen Mittheilungen äußerst gefällig und bereitwillig war, öfters über Farben zu sprechen Gelegenheit hatte, so ward unter andern auch der Druckerschwärze für Lithographen Erwähnung gethan; ich bemerkte dabei, man scheine an einigen Orten eine feinere und vorzüglichere Schwärze zu haben, welche die Abdrücke in den lichten Stellen reiner, im Schatten kräftiger wiedergebe. Professor Meißner äußerte sich dahin, daß diese Verschiedenheit bloß in der dazu angewandten schwarzen Farbe liege, denn je feiner und theilbarer diese sey, desto gefälliger und reiner werde der Druck. Er machte mich hierauf mit einem Verfahren bekannt, mittelst dessen man zu diesem Zweck eine vorzügliche schwarze Farbe gewinnen könne. Es besteht darin: man lasse sich einen anderthalb oder zwei Schuh hohen gehörig gedeckten Kamin aus Eisenblech machen, welcher in seinem Innern durch wechselsweise halbhervorspringende horizontale Blechplättchen in ein Zick-Zack abgetheilt ist, so daß der darin aufsteigende Rauch von einem Bleche zum andern anschlägt und überall Ruß absetzt. Verbrennt man unter einem solchen Kamin feines Oel, oder feines Fett, vorzüglich aber reinen Fischthran, so erhält man unter der obersten Blechplatte den feinsten, abwärts minder feinen Ruß, den man dann beim Herausnehmen sortiren kann.

Der oberste, feinste Ruß ist nun derjenige, welcher für den Lithographen besondere Vorzüge hat, in der Oelmalerei aber erst dann angewendet werden kann, wenn

er, in einer Papiertüte fest eingestopft, in einem Tiegel zwischen Kohlen gut ausgeglüht worden ist.

Ebenso verhält es sich mit dem Ruß, dessen man sich zur Bereitung der chinesischen Tusche bedient. Er muß ebenfalls sehr fein seyn, wird durch Verbrennung des Fettes eines Fisches erzeugt, und ist so fein, daß er kein anderes Bindungsmittel als Moschus bedarf, während man andere Rußarten mit Leim- oder Gummi-Wasser zusammenhängend macht und ihnen dann, zu Bewirkung größerer Aehnlichkeit mit der ächten Tusche, noch Moschus zusetzt.

Von dem Trocknen.

Da ich die für den Künstler nöthigen Farben in der Oelmalerei durchgeführt, so will ich nun zu einem andern nicht minder wichtigen Gegenstand übergehen: zu dem Trocknen der Farben, welches für die Erhaltung der Gemälde sowohl als für die Annehmlichkeit des Künstlers von hohem Belange, und für beides von großem Werthe ist.

Soll dem Uebel des schlechten Trocknens der Farben abgeholfen werden, so ist vor allem nicht nur nothwendig, daß man die Bestandtheile prüfe und untersuche ob das Uebel nicht darin seinen Grund habe, sondern man muß auch auf alle, vielleicht aus natürlichen Ursachen entspringenden, Nebenumstände und Erscheinungen Rücksicht nehmen.

Das schwere Trocknen der schwarzen Farbe, vorzüglich des Beinschwarz und der Lackfarben, ist viele Jahre Gegenstand meiner Beobachtung gewesen, und meine Erfahrungen hierüber sind für den Künstler vielleicht nicht

unbefriedigend und unangenehm, sondern möglicherweise von großem Nutzen.

Das natürliche Elfenbein und die thierischen Knochen bestehen aus phosphorsaurem (nebst etwas kohlensaurem) Kalk und Gallerte. Werden dieselben in hermetisch verschlossenen Gefäßen geglüht, so wird die Gallerte als thierische Substanz verkohlt, und die phosphorsaure Kalkerde bleibt fein vertheilt dazwischen. Wirkt die Hitze lange genug darauf ein, so geschieht diese Verkohlung vollständig von außen nach innen; wo nicht, so verkohlt nur äußerlich eine Schichte, und der darunterliegende Theil bleibt unverändert. Dieß gibt dann zusammengestoßen ein bräunliches, unvollkommen verkohltes Beinschwarz und ist eigentlich nur ein rußig gewordener Knochen. Solche Thierkohle ist für die Malerei schlecht.

Würden dagegen die Thierknochen in offenen Gefäßen geglüht werden, so würde außer den übrigen flüchtigen Theilen auch die Kohle, d. i. die verkohlte Gallerte, verbrennen und es bliebe der phosphorsaure Kalk (weiß gebrannte Knochenasche) zurück, d. h. diese Theile würden eingeäschert werden.

Man irrte demnach sehr, wenn man unter dem Brennen der Knochen dasselbe verstehen wollte, was man unter dem Brennen der Farben versteht, das zur Entfernung der Feuchtigkeit oder anderer flüchtiger Körper in offenen Gefäßen geschehen muß.

Die beste Verkohlung der Thierknochen kann auf folgende Art bewerkstelligt werden: man stecke dieselben fest in Sand, so daß der Zutritt der Luft ganz abgeschlossen wird, und lasse sie in einem Töpferofen einen Brand aushalten.

Sehr gut ist es auch, wenn man das Elfenbein mit einer groben Feile raspelt, und in eine eiserne Büchse fest einstopft, es verschließt und, mit Lehm oder Ton dick verstrichen, nach dem Trocknen einem Töpferbrande übergibt. Dadurch kann die Verkohlung ohne Zutritt der Luft geregelt vor sich gehen.

Durch diese Behandlung nimmt, wie schon oben bemerkt, die Kohle eine poröse Beschaffenheit an, durch welche sie die Fähigkeit erlangt Luftarten und Feuchtigkeiten in nicht geringer Menge zu verschlucken, was das Austrocknen der Kohle, falls sie als Malerfarbe angewendet wird, nothwendig verhindern muß. Ueberdieß enthält schlecht gebrannte Kohle, oder manchmal auch gut gebrannte, noch eine geringe Menge jenes Brandöles, welches sich daraus entwickelt hat und ebenfalls ein Hinderniß des Trocknens ist. Das hier von den Eigenschaften der Thierkohle Gesagte gilt auch von der Pflanzenkohle.

Um das bisher Abgehandelte durch einen Versuch zu bestätigen, brachte ich eine bestimmte Quantität käufliches Beinschwarz unter eine Luftpumpe und pumpte alle Luft gehörig aus. Das Resultat mehrerer Versuche mit bestimmten Mengen anderer Kohlen war, daß dieselben achtzehn bis zwanzig Procent leichter wurden, woraus mit Bestimmtheit hervorgeht, daß in hundert Theilen Kohle achtzehn bis zwanzig Theile Wasser enthalten sind.

Dasselbe findet auch statt, wenn man die Kohle erhitzt. Hiedurch wird das Gewicht derselben gleichfalls um so viel gemindert, als der Wassergehalt beträgt.

Dieses Wasser kann auf keine andere Weise aus den Kohlen entfernt werden, als wenn man dieselben mit

starkem Weingeiste (Alkohol), der das Wasser an sich zieht, abreibt, oder noch besser, wenn man sie neuerdings ausglüht, und noch heiß in ein erwärmtes Glas bringt, in welchem man sie gut verschlossen aufbewahrt. Ließe man die ausgeglühte Kohle ein paar Tage in offenen Gefäßen stehen, so würde sie aus der Luft wieder so viel Feuchtigkeit anziehen, daß man mit dem alten Uebelstande zu kämpfen hätte. Hiebei ergibt sich wieder, daß die Farben überhaupt, ehe man sie in Oel reibt, durchaus nicht in Wasser gerieben werden sollen, wenn man sie nachher nicht eben so scharf wie in ihrem eigenthümlichen Zustande austrocknen läßt, und daß ganz besonders die schwarzen und die Lackfarben so behandelt werden sollen, da sonst die Farben unmöglich gehörig trocknen können — ein Umstand, der die Anwendung der die Farben zerstörenden Retouchir-Butter nothwendig macht.

Wir haben gesehen, wie schwierig es ist das Elfenbein zu einer schönen schwarzen Farbe zu brennen und dasselbe dabei, um nicht eingeäschert zu werden, vor der Einwirkung oder Hinzuströmung der Luft zu verwahren. Da es sehr unangenehm und umständlich ist, das Elfenbein in besagter Weise jedesmal einem Töpferbrande zu übergeben, so machte ich Versuche, die Zuströmung der Luft abzuhalten oder unschädlich zu machen und das Elfenbein wie die übrigen Farben in einem gewöhnlichen Windofen zu brennen. Ich übergoß nämlich eine Quantität Elfenbein in Stücken verschiedener Größe mit Leinöl, und feuchtete dasselbe dergestalt damit an, daß es während des Brandes für die Luft so viel als möglich unempfänglich und die Einäscherung verhindert wurde. Dieß geschah in einem zugedeckten und mit Lehm oder

Thon gut verstrichenen Tiegel. Ich erhielt durch dieses Verfahren im gewöhnlichen Windofen ein zur schönsten Kohle gebranntes Beinschwarz ohne die geringste Einäscherung desselben.

Das Leinöl wird natürlich durch die Hitze mit den andern im Elfenbein enthaltenen flüchtigen und brennbaren Theilen entzündet, entfernt und verbrannt. Die Flamme wird sich gleich entwickeln, und so lange fortglimmen, bis sich alles Brennbare aus dem Tiegel verflüchtigt hat. Zeigt sich darin keine Flamme mehr, so ist das Elfenbein zur Farbe völlig geeignet, und es muß sofort vom Feuer entfernt werden. Die so gewonnene Farbe ist äußerst schön, und auf oben angegebene Art zu behandeln. Kleine oder geraspelte Elfenbeinspäne erhalten auf diese Art behandelt eine mehr ins Bläuliche gehende schwarze Farbe.

Wie nachtheilig viel Wasser, mit Oel verbunden, auf das Trocknen und überhaupt auf die Farben wie auf das Gemälde wirkt, ist im Eingange bereits angeführt worden.

Um das Wasser aus den Farben zu entfernen, muß man sie, bevor sie in Oel gerieben werden, auf einer heißen Platte einige Stunden lang stark erwärmen. Ebenso erwärmt man auch das Glas, in welchem die Farbe nach völliger Trocknung gut verschlossen aufbewahrt werden soll. Das schwere Trocknen der rothen und überhaupt der Lackfarben hat die nämliche Ursache, nur ist bei diesen noch ein anderer nachtheiliger Umstand im Spiele.

Die Lackfarben bestehen aus einem vegetabilischen mit Thonerde verbundenen Färbestoffe.

Die Thonerde ist bekanntlich ein Körper, der das Oel so wie die Farbenpigmente gut aufnimmt und, wenn keine andern Hindernisse vorhanden, schnell trocknet.

Bei der Verfertigung des Lacks nun wird vermuthlich, theils zu enger und fester Bindung desselben, theils um den Farben den natürlichen Ton zu geben, die Masse mit reinem oder geröstetem Stärkmehl oder mit Haarpuder versetzt. Die mit Thonerde verbundenen Farben werden ihre eigenthümliche Farbe nie zeigen, wenn sie nicht mit irgend einem Bindungsmittel gesättigt sind; sie würden daher immer einen weißen neblichten Anflug, aber nie die eigentliche Farbe in ihrer Kraft und Schönheit geben, und für das Auge nicht so angenehm und beim Kauf nicht so lockend seyn.

Durch das trockene Aufreiben des Lackes mit der Spatel auf der Palette wird man eine starke Sprödigkeit, ein Knistern und Zerspringen der Theilchen wahrnehmen, welches bloß durch das gegebene Bindungsmittel verursacht wird, und bei den Farben ohne Bindungsmittel nicht der Fall ist.

Das beigemengte Stärkmehl verursacht beim Reiben der Farben in Oel eine klebrige Stockung und verhindert größtentheils das Trocknen derselben.

Daß die Lackfarben eine solche Beimengung enthalten, davon kann Jedermann sich überzeugen. Reibt man z. B. den rothen Münchenerlack im Wasser, und läßt denselben, um ihn auf einem Filtrum auszuwaschen, einige Tage ohne Wasseraufguß stehen, so wird sich ein fauler, saurer Geruch darin entwickeln, und auf der Oberfläche eine weißgrüne, schimmelige, dichte Haut bilden. Brennt man ihn auf einer heißen Ofenplatte zur angegebenen braunen Farbe, so wird man einen starken

faulen Kleistergeruch wahrnehmen, der durch das Brennen verkohlt. Dieser so schwer trocknende Münchenerlack wird nach dem Brennen weit eher trocknen, weil der ihm beigemengte Kleister verkohlt ist.

Freilich sind die Bestandtheile des vegetabilischen Färbestoffes zum schnellen Trocknen nicht so geeignet wie die auf chemischem Wege dargestellten Mineral- und Erdfarben; dessenungeachtet kann, wenn alle dagegen wirkenden nachtheiligen Nebenumstände gehoben sind, das Uebel auch bei den Lackfarben beseitigt werden.

Voraussichtlich werden die Fabricanten nie aufhören den Farben Stärke und andere Ingredienzien beizumengen, weil sonst der eigentliche Farbengrad nicht genau erkannt und das Auge nicht so befriedigt würde, allein man muß die Farben vor dem Gebrauche von diesen Beimengungen zu befreien suchen, was nur geschehen kann, wenn man dieselben mit warmem (nicht mit heißem) Wasser gut auslaugt, sie vor ihrer Versetzung mit Oel wieder scharf austrocknet, und in erwärmten Gläsern gut aufbewahrt. Ueber die Art und Weise des Auswaschens der Farben und das Verhalten dabei ist schon oben das Nähere gesagt worden.

Daß die rothe Lackfarbe vorzüglich schwer trocknet, ist bekannt; daß aber die rothe Farbe auch viel Wasser enthält, ist bei genauer Beobachtung schon daraus ersichtlich, daß sie, trotz ihrer Sprödigkeit, beim Reiben im trockenen Zustande unter der eisernen Spatel, wenn die Theilchen ganz klein sind, mehr oder weniger anklebt, aneinanderhängende Klümpchen bildet, und nicht ganz rein staubig bleibt, was doch bei ihrer Sprödigkeit der Fall seyn sollte.

Beim Trocknen der weißen Farbe ist besonders zu empfehlen, daß man sie dem Lichte nicht entziehe, d. h. daß man die Gemälde während der Bearbeitung nicht verkehrt an die Wand stelle. Die weiße Farbe ändert sich dadurch immer ins Gelbliche — ein Nachtheil, der um so bedeutender wird, als den meisten Farben Weiß beigemischt ist, und also auch diese den gelblichen Ton annehmen.

Die angegebene Farben-Reinigungsmethode ist, verbunden mit allen Vorsichtsmaaßregeln, für den Künstler zureichend, um ein Gemälde mit Vertrauen anzufangen und zu vollenden. Er hat keinen inneren Kampf, keine chemische Zersetzung oder Zerstörung der Farben auf seinem Gemälde zu befürchten, er ist im Stande in seinem Gemälde jede Wirkung hervorzubringen und braucht seine Zuflucht nicht zu Farben zu nehmen die er nicht kennt, und deren Haltbarkeit nicht anerkannt ist; noch viel weniger braucht er Mittel anzuwenden, die unfehlbar Verderben bringen würden. Wenn der Künstler mit Mühe und Studium seine Arbeit anfängt und vollendet, und sieht dieselbe in kürzerer oder längerer Zeit allmählich absterben, so ist dieß um so schmerzlicher, da er sein Bild mit großer Vorsicht in Licht und Schatten geordnet, und den Effect genau nach den aufgetrageneu Farben berechnet hat; besonders traurig ist dieß bei solchen Kunstwerken, bei welchen der ganze Zauber eines Bildes in der Farbe liegt.

Wenn in solchen Fällen stärkere Farben andere verschwinden machen und sich durchdrängen, die feinen Farbennuancen zum Theil verbleichen oder nachdunkeln, und giftige Farben einen Localton einnehmen, in Folge dessen der Künstler nach einigen Jahren sein Kunstwerk

nicht mehr zu erkennen vermag; wenn er staunen muß über ganz fremde Tinten, die sich unterdessen auf seinem Gemälde eingeschlichen — Tinten, die er nie beabsichtigt: so wird er, der die Erzeugnisse seiner Phantasie der Nachwelt aufbewahren wollte, alle Mittel ergreifen, um seinem Kunstproduct den eigenthümlichen Zauber zu erhalten; er wird alles Nützliche und Gute aufsuchen, und das Nachtheilige vermeiden.

Vom Ueberziehen der Gemälde.

Sind die Gemälde von dem Künstler vollendet, so müssen sie mit einem reinen Firniß überzogen werden, der die aufgetragenen Farben in ihrer Reinheit wiedergibt, sie saftig macht, und dem Gemälde einen gleichförmigen Schimmer verleiht, weil bei öfterm Uebermalen des Bildes ungleich glänzende Stellen entstehen.

Der Hauptzweck hiebei ist aber, die Gemälde vor der Einwirkung der Luft möglichst zu bewahren und sie vor Schmutz, Rauch, überhaupt vor Unreinigkeiten aller Art zu schützen.

Das Ueberziehen des Gemäldes mit Firniß sollte in der Regel erst ein Jahr nach seiner Vollendung geschehen.

Sollte das Gemälde, aus irgend einer Veranlassung, vielleicht eine gleiche glänzende Oberfläche erhalten, oder das Anhängen des Staubes an die Farben verhütet werden, so wird dasselbe öfters mit Eiweiß, zu Schaum (Schnee) geschlagen und mit etwas weißem Kandiszucker versetzt, mittelst eines Schwammes überzogen. Dadurch erhält das Bild einen gleichförmigen Schimmer, der die Farben ziemlich leuchtend und das ganze Gemälde gleich-

förmig anschaulich macht. Sind die Farben aber nicht gehörig trocken oder etwas dick aufgetragen, und überzieht man das Gemälde stark mit Eiweiß, so ist zu befürchten, daß durch die Sprödigkeit, welche es beim Trocknen annimmt, die Farben Risse bekommen, die oft sehr tief in das Gemälde eindringen. Um diesen Uebelstand zu verhüten, muß man den Schwamm, den man in das geschlagene Eiweiß eintaucht, zuvor stark mit Wasser durchnetzen.

In Wien sah ich, wie einige bedeutende Künstler, bevor sie ihre Gemälde mit Firniß überzogen, eine dünne Schicht gut geschlagenen Eiweißes in erwähnter Art darüber legten, um, wenn der Firniß früher oder später abgenommen werden sollte, dieß um so leichter bewirken zu können. Denn durch jene Eiweißschicht sind die Oelfarben von dem Firnisse geschieden, und der Weingeist, den man zum Abnehmen des Firnisses gewöhnlich anwendet, kann auf die Farben, besonders auf die dünnen Lasurfarben, nicht so nachtheilig wirken. Diese werden nämlich von dem Weingeist leicht angegriffen, und das Bild wird dadurch verputzt.

Ist das Gemälde aus irgend einer Ursache mit Eiweiß überzogen, so ist es äußerst schwer dasselbe durch Abwaschen mit Wasser wieder davon zu befreien. Dieß kann indeß dadurch erreicht werden, daß man das Eigelb fein abrührt, das mit Eiweiß überzogene Gemälde damit überstreicht, und mit einem in Wasser getauchten Schwamm gut ineinanderreibt. Das Eigelb nimmt dann alles erhärtete Eiweiß auf, und das Gemälde kann mit Wasser so abgewaschen werden, daß nicht die geringste Spur von Eiweiß darauf zurückbleibt.

Aus diesen Gründen ist es nothwendig, daß man die Gemälde mit einer dünnen Firnißschicht überzieht; übrigens verweise ich wiederholt auf das Verfahren in der von Dr. Lukanus abgefaßten Schrift: „Ueber das Ueberziehen der Gemälde ꝛc.“

Wenn die in Beziehung auf die Haltbarkeit der Farben und Gemälde angeführten Stellen vom Künstler beachtet und befolgt werden, so werden die Farben auf einem Gemälde sich sehr wenig oder gar nicht verändern — gewiß eine große Beruhigung für den Künstler! Sie werden ihm über das große Feld der Malerei in Beziehung auf Farbenkenntniß und Farbenbehandlung Licht und Klarheit gewähren und über Färbung und Farbenmischung so viele Kenntnisse geben als nöthig ist, ohne die Heiligkeit der Kunst zu verletzen.

So ausgerüstet kann der Künstler mit seiner Palette und den angegebenen Farben geisteskräftig und kampfgerüstet die Bahn der Ehre und des Wetteifers auf dem Feld der Kunst betreten, der Natur durch die Fittige seines Geistes ihre Wunder entlocken und sie der Nachwelt in seinen Werken als Siegeszeichen aufbewahren.

Vierter Abschnitt.

Kurzgefaßte Geschichte der Malerei in Aegypten, Phönizien, Griechenland, Italien und in Deutschland bis auf unsere Tage.

Aegypten.

Die Entstehung und Erfindung der Malerei liegt in den entferntesten Zeiten. Es war also die Aufgabe für die Kunstgeschichte, die Spuren zu verfolgen und nachzusuchen, wo sich die Malerei zuerst gezeigt hat. Diese Forschungen ergeben, daß bei den Aegyptiern der natürliche Uebergang zur Kunst zuerst wahrgenommen wird, und daß sie unter allen Völkern die ersten waren welche die Künste pflegten; wenigstens führt die Geschichte auf kein anderes früheres Volk zurück, dem diese Erfindung beigelegt werden konnte. *) Die Aegyptier behaupten selbst, daß bei ihnen die Künste sechstausend Jahre früher geübt worden seyen als bei den Griechen.

*) Die Malerei in Indien, Persien und der Chinesen gehört mehr den archäologischen Forschungen an.

Plinius nennt sie aus diesem Grunde ruhmsüchtig. *) Plato sagt, die Aegyptier seyen in der Kunst lange Zeit sich gleich geblieben. Die von ihnen noch vorhandenen Malereien sind in der That nur Geburten einer Kunst die damals offenbar noch in ihrer Kindheit stand, es scheint das rohe Zeitalter Vollkommenheit in dieser Kunst weder gesucht noch begriffen zu haben.

Die Geschichte sagt, jener Zeitgeist und das Bedürfniß haben so zu sagen den ersten Keim zur Kunst gelegt, indem die ägyptischen Priester und Könige aus Klugheit und Habsucht das Volk in Rohheit und Unwissenheit erhalten hätten, weil ihnen eine solche politische und moralische Sklaverei vom größten Vortheile gewesen. Sie hätten das Volk von allen Wissenschaften und Kenntnissen auszuschließen gesucht und zu diesem Zweck die Hieroglyphen oder die Bilderschrift erfunden.

Die Erfindungen des Bedürfnisses wegen sind natürlich älter als die des Vergnügens halber, und so ist es auch, weil noch keine Buchstaben erfunden waren, Bedürfniß geworden zu mancherlei Charakteren von Thieren, Pflanzen und andern von der Natur dargebotenen Dingen seine Zuflucht zu nehmen, um sie als Zeichen und Deutungen zu benützen, und damit, in Farben abgebildet, die geheimsten Gedanken auszudrücken.

Dieses Geheimniß verschloß man als einen Schatz, und durch diese Bilder sprach man mit dem Volke, um

*) Ueber diese angegebenen sechstausend Jahre vergleiche man die Stelle Platons in de Pauw Recherches sur les Egyptiens et les Chinois T. I. p. 247 ff. und Zoëga de obeliscis p. 540.

sich nicht durch mündliche Mittheilung demselben gemein zu machen. Die eigentliche Bedeutung derselben war den Eingeweihten vorbehalten, die sich ihrer als Symbole zum Unterricht ꝛc. bedienten und ihnen denjenigen Sinn unterlegten, der ihren Absichten und Zwecken am vortheilhaftesten schien.

Sie sprachen mit dem Volke unter diesen Zeichen von Gott, gaben Verordnungen für Religion, für das politische und bürgerliche Leben, in Beziehung auf die Fruchtbarkeit und den Anbau des Landes, die Wasserleitung ꝛc., kurz sie theilten dem Volke in dieser Sprache mit, was es nöthig hatte und wissen mußte, und legten all diesem das Ansehen göttlicher Offenbarung bei.

Um diese Gesetze dem Volke zu offenbaren oder zu verkünden, brachten sie die Bilderschriften auf Obelisken, Bildsäulen und andern Gebäuden an, untermischt mit mancherlei Gestalten von Thieren ꝛc., deren jede einen besondern Sinn hatte, und führten so die phantastischsten und abenteuerlichsten Gestalten vor Augen. Sie schufen Götterbilder aus Erde, Holz, Stein und Erz, und damit die Bildnerei, angeblich die älteste Kunst.

Dem gelehrten Wartburton, dessen treffliche Abhandlung über die Hieroglyphen (Divine Legation of Moses IV. 4. T. II. p. 70 seqq.) auch französisch erschienen ist (Essai sur les Hiéroglyphes), gebührt das große Verdienst zuerst gezeigt zu haben, daß nicht Geheimnißsucht der Priesterkaste, wie Kircher und frühere Forscher behauptet hatten, sondern Unbeholfenheit, der Kindheitszustand der Malerei es war, was die Hieroglyphen ins Leben rief — sie halten die Mitte zwischen eigentlicher Malerei und Buchstabenschrift. Vergleiche Des Brosses: Traité de la formation mécanique des

langues, ch. VII. T. I. p. 298 — 462. In Warburtons Fußstapfen fortschreitend, vollendete diese Untersuchung Zoëga, de origine et usu obeliscorum IV. 6. p. 525 — 541, deren Resultate Heeren und Lanjuinais kritisch beleuchtet haben.

Diodorus Siculus sagt von den Aethiopiern, die er für das älteste Volk hält: „Die äthiopischen Buchstaben sind nicht nur aus verschiedenen Thieren und menschlichen Gliedmaßen, besonders Werkzeugen ähnlich gebildet und zusammengesetzt, sondern auch aus Bildern, deren Bedeutung durch öfteren Gebrauch dem Gedächtnisse eingeprägt wurde.“

Tacitus sagt: „Die Aegyptier haben zuerst ihre Gedanken durch Bilder von Thieren bezeichnet, und die ältesten Denkmäler, die des Andenkens würdig sind, finde man in Stein eingehauen.“

Es entstand natürlich auch das Bedürfniß, einen gemeinschaftlichen Ort zu haben, der dem erhabenen Gedanken der Gottesverehrung würdig entspricht. Es wurden sonach Tempel errichtet, und mit ihnen ward die Baukunst ins Leben gerufen. Man kann also annehmen, daß, wenn auch die Architektur der Bildhauerkunst nicht voranging, sie doch gleichzeitig mit ihr entstand.

Es ist bekannt, daß sich die Aegyptier viel mit Naturwissenschaften abgaben, und besonders ist es die Erfindung der Mathematik, die durch die jährliche Ueberschwemmung des Nils bei ihnen zuerst Bedeutung und Ansehen gewann und die auch ihrer Baukunst einen höhern Charakter verlieh.

Von den Reisebeschreibern werden ägyptische Gemälde an Tempeln, Grabmälern rc. erwähnt, die noch

wohl erhalten sind und an denen man besonders die schönen Farben rühmt. Diese Malereien sind theils historische Darstellungen, theils Hieroglyphen, Pyramiden, Obelisken — alles ist damit versehen — und überall liegt eine und dieselbe Behandlungsweise zu Grunde. Man hält diese Bildwerke für die sprechendsten Beweise, daß auch die Malerei in diesem Lande erfunden worden. — So wären denn die Aegyptier unbewußt die Erfinder der Malerei; sie hatten so zu sagen eine gemalte Schrift, und wurden durch diese zur Malerei angewiesen, die, wie sie unter ihnen entstand, auch wieder unter ihnen verschwand. Sie malten zwar bildliche oder figürliche Darstellungen mit Farben und waren in Anwendung der Farben der Zeit voraus, Kunstwerke der Malerei aber haben sie nicht erschaffen.

Indessen kann ihnen, wenn wir die Mumien und einiges andere in Erwägung ziehen, was der Geschichte noch vorbehalten blieb, völlige Unkenntniß des Malens nicht vorgeworfen werden. Sie zeigen manchmal hübsche und deutliche Umrisse, die mit einem edlen Werkzeuge, mit einem Pinsel, angebracht zu seyn scheinen, obwohl man ihnen diesen Gebrauch absprechen wollte. Es ist darin das bessere Streben unverkennbar. Auch ihre Farben sind schön, doch geht ihnen Nuancirung oder künstlerische Farbenbrechung völlig ab.

Die Kunstwerke sind die Thermometer der Zeit, sie zeigen den Geist der Zeit, die Cultur und überhaupt die Blüthe oder den Verfall eines Staates; denn wie ein Staat sich erhebt oder fällt, erhebt sich oder sinkt die Kunst mit demselben. So war es hier und so ist es überall.

Die Aegyptier haben auch Stoffe für Kleider gemalt, die in ihrer Art wunderbar gewesen seyn sollen. Plinius selbst führt diese Malerei an.

Ungefähr um 750 v. Chr. ward Aegypten von den Aethiopiern unter Anführung ihres Königs Sabaco erobert, und die Herrschaft der Aethiopier über die ägyptischen Staaten dauerte gegen fünfzig Jahre — ein Umstand, der zu dem Eigenthümlichen der Kunst und Wissenschaft in Aegypten besonders viel beigetragen zu haben scheint.

Phönizien.

Phönizien war von Natur aus für ein Handelsvolk erlesen. Durch Kunstfleiß, Völkerverkehr und Stiftung von Pflanzschulen hat sich dieses Volk hohen Ruhm erworben. Die schön gefärbten Gewänder von Sidon waren schon im homerischen Zeitalter berühmt, und der tyrische Purpur im Alterthum überall gekannt und beliebt. Zu Sidon und Sarephtha ward schon in frühen Jahrhunderten treffliches Glas verfertigt; ebenso werden künstliche Arbeiten zum Schmucke und zu andern Bequemlichkeiten als Erzeugnisse phönizischen Kunstfleißes in der Zeit von 1000 bis 1332 v. Chr. gerühmt.

Phönizien reiht sich in der Geschichte unmittelbar an Aegypten; weil aber für die Malerei in dieser Epoche keine besonderen Merkmale hervortreten und wir nur in dieser Beziehung das Wesentlichste zu erfassen beabsichtigen, so richten wir die Blicke nach einer für diesen Gegenstand reichlichern und ergiebigeren Quelle — nach Griechenland.

Die Malerei in Griechenland.

Von ihrer Entstehung bis zum Verfall derselben.

Ursprünglich ward Griechenland durch mehrere Colonien bevölkert, welche wenig sittliche Bildung und noch weniger wissenschaftliche Aufklärung besaßen. Die bald dahin gekommenen Völkerschaften aus Aegypten und Phönizien, welche schon gebildeter waren, bewirkten aber eine bessere Aufklärung. Bis fast auf die Zeiten des trojanischen Krieges blieben die Griechen im Zustande der Unwissenheit. Erst in der Folge waren es die asiatischen Griechen, welche die Künste unter sich aufnahmen und ihnen unter dem milden Einflusse des jonischen Himmels blühendes Wachsthum und Fortgang angedeihen ließen. Die Aegyptier behaupten, daß die Kunst, die zuerst bei ihnen entstanden sey, sich durch diese Umwälzungen und Ansiedelungen ihrer Völker nach Griechenland verpflanzt habe. Dieses ist ein Gegenstand für den Geschichtsforscher.

In allen Zeiten sind die Wissenschaften den Künsten vorausgegangen, und haben so zu sagen ein gemeinschaftliches Band mit einander geknüpft. Das Licht der Aufklärung legt den Keim zur Kunst; es macht den Geist für sie empfänglich, und erhebt sie zur Selbständigkeit. Ohne Aufklärung kann sich die höhere Kunst keine Rechte erwerben.

Die Kunst kann und wird sich bei keinem Volke erheben, das kein Gefühl für die Würde des Menschen, keinen Sinn für Aufklärung, keine geläuterte Religion besitzt; ohne Religion ist die Kunst arm und verlassen, mit der Religion im Bunde blüht Wissenschaft, Kunst und Cultur.

Es ist hier die Frage: warum die Griechen in Wissenschaften und Künsten zu einer Größe gekommen sind, deren andere Nationen sich nicht zu erfreuen hatten. Von allen Völkern der Vorwelt sind es die Griechen, deren Begriff von Gott die Kraft geweckt hat, die, durch die Wissenschaft erhoben und unterstützt, zur Nationalkraft geworden ist. Dieß war die Springfeder die alles in eine harmonische Bewegung setzte und die Nation zu Einer Masse erhob. Keine äußere Gewalt vermochte Jahrhunderte hindurch den Lauf zu hemmen der sie erhob; nur sie selbst konnte sich den Fall bereiten.

Die griechische Kunst war ein Theil der griechischen Cultur, und ohne diese hätte sie sich nicht so weit aufgeschwungen; allein sie begann erst als die Religionsbegriffe sich läuterten. Darum erzeugte sie auch nicht jene Mißgeburten wie die ägyptische, die nur in der Ohnmacht des Geistes, sich Gott würdig zu denken, ihre Erklärung finden können. — Darum machten die Griechen die Fortschritte, in denen wir sie bewundern. Ihr Kunstsinn ist nicht durch Zufall entstanden, sondern mit ihrem eigenen Werden und Gedeihen; die Kunst wurde von ihnen erschaffen, mit Sorgfalt gepflegt und zum Bestandtheile der Nationalcultur erhoben; sie war das Bedürfniß der Religion, des Staates, des Menschen, und glücklicherweise fällt ihr Anfang in die Zeit, wo der Glaube an göttliche Dinge und an Religionswahrheiten ihre einzige Stütze war.

Die erste und mächtigste Stimme, wenn von Aufklärung und Cultur die Rede ist, haben unstreitig die Denkmäler; die Baukunst führt das erste Wort, die Malerei folgt.

Es ist natürlich daß sich die Kunst unter obigen Begriffen nicht so leicht erhob, daß in Griechenland alsbald Meisterwerke entstanden; auch bei höheren Begriffen ist der Mensch nicht sobald vermögend eine Gestalt nachzuahmen, und dreißig Gottheiten wurden schon verehrt, ohne daß die Kunst es wagte ihre Bilder aufzustellen.

Die Griechen thaten anfangs auch was die rohesten Völker gethan haben. Unbearbeitete Klötze, viereckige Steine, auch Holz dienten dazu ihre Gottheiten vorzustellen.

Mengs und Winckelmann sagen, die Griechen seyen die ersten gewesen, welche Versuche, Figuren aus Erde zu bilden, gemacht. Dibutades aus Sicyon soll zur Gestaltung eines Kopfes sich zuerst der Erde bedient haben.

Die Bildhauerkunst soll damit begonnen haben, daß Blöcke mit einem Kopf (Hermen) ausgeführt und aufgestellt wurden. Es waren alle Bildsäulen dieser Zeit Hermen, und so viel man weiß waren es Gränzgötter, um das Eigenthum der Völker oder um die Länder, die unter die Götter vertheilt waren, zu unterscheiden und zu bestimmen. In Athen sollen die ersten Hermen gebildet worden seyn, und die übrigen Griechen sollen sie nachgebildet haben. Ferner wurden einige edlere und zarte Theile mit dem Meißel angedeutet, und bald darauf die Beine hinzugefügt.

Dädalus sonderte die Beine, und so ging es weiter. Pausanias, ein Augenzeuge, versichert daß die ältesten Bildsäulen, von Dädalus an, alle von Holz waren; nach und nach wurden edlere Materien benützt, Marmor, edle Metalle, Elfenbein und Erz. Rhökus und Theo-

dorus, beide von Samos, sollen zwischen der zwanzigsten und dreißigsten Olympiade das Erz zuerst zu den Götterbildern angewendet haben.

Die Griechen erkannten dazumal wohl die Unvollkommenheit und Rohheit ihrer Werke, sie suchten diesen Mangel an Schönheit an den hölzernen Bildsäulen durch Farbenanstriche zu ersetzen oder sie mit Farben zu verzieren, und so vereinigten sie die Idee der Malerei damit. So wurden, nachdem die Erfindung mit dem Pinsel zu malen gemacht war, Nebendinge an einer Statue mit Farben geziert, und wo es schicklich war in der Folge auch kleine Gemälde angebracht. Man weiß, daß Panäus den Schild des von Phidias gefertigten Erzbildes der Minerva in Elis auf solche Weise verzierte. Wie sich durch einen periodischen Stufengang die Bau- und Bildhauerkunst gebildet, so entstand und bildete sich auch die Malerei.

Die eigentliche Malerei soll nach Plinius von den Griechen durch Zufall von einem Mädchen erfunden worden seyn, und zwar von der Tochter des Töpfers Dibutades von Corinth, indem dieselbe um das Gesicht ihres Geliebten, oder um dessen Schatten, an der Wand beim Lampenlichte ein Linie gezogen habe.

Dieß habe bei ihnen die Idee, Figuren zu zeichnen, oder Umrisse von Gegenständen zu machen, geweckt; sie sey dann aufgefaßt, benützt, in verschiedener Art ausgeübt und vervollkommnet worden, bis die bekannte auf Mauerwänden angebrachte alte monochromatische Malerei ins Leben getreten. Doch hievon bei einer andern Gelegenheit.

Die monochromatische Malerei.

Die Geschichte sagt, daß sich nach der oben erwähnten Begebenheit mehrere hervorgethan, welche die Schatten so zu sagen umschrieben. Es heißt auch, Crato von Sicyon habe die Schatten von Männern und Weibern auf weißgetünchte Tafeln angewischt (ausgefüllt); es ist bekannt, daß auf diese Art nicht nur Köpfe, sondern auch ganze Figuren ꝛc. auf Mauerwänden angebracht, und Schattenbilder auf die Mauer durch Linien mit einem scharfen Werkzeuge eingegraben wurden. — Kleophant von Corinth war der erste, der die einfachen Linien mit einer rothen Farbe in Verbindung brachte, und dieß ist die monochromatische Behandlung, deren in der Kunstgeschichte erwähnt wird, wobei die Umrisse mit Farben, aber nur in eintönigen Flächen ausgefüllt sind. Später wurden die Umrisse auf einen einfärbigen Grund, roth, schwarz oder braun angebracht, worauf sie sich weiß abhoben, und so wurde die Monochromatie nach und nach, in der Art wie die hetrurischen Vasen es zeigen, vervollkommnet und ausgebildet. Diese Epoche soll lange gedauert haben.

Von dieser monochromatischen Malerei, die als die erste Malertechnik angenommen wird, sollen sich die Griechen durch das edle Streben nach Erhabenheit mit endlicher Hülfe einer andern Technik nach und nach zu ihrer Vollkommenheit ausgebildet haben. Sie seyen von den ersten einfarbigen Flächen auf mehrfarbige übergegangen, und so fort, bis sie bei Figuren mehrere Farben, zuletzt Schatten und Licht angebracht haben, und so endlich zu den vollendetsten Bildern und vollkommensten Werken der Kunst gelangt seyen.

Die Geschichte führt uns zu einer andern Malerei, zu der

Enkaustischen.

Die angegebene einfache Malart mag von den Griechen bei ihrem wachsenden Wohlstande und der höhern Geistesbildung als ungenügend betrachtet worden seyn, weßwegen sie Mittel aufsuchten um sowohl den Anforderungen einer höhern Kunst, als einem edleren Geschmack im allgemeinen mehr zu entsprechen.

Es wurde Bedürfniß, vollendetere und größere Malereien in öffentlichen Gebäuden herzustellen, und die Fortschritte der Malerei waren nun bald so schnell und so groß, daß es schwer ist diesen Gang zu verfolgen.

Die Geschichte hat uns zwar die Fortschritte in wissenschaftlicher Hinsicht bemerkt, aber die Zeitfolge derselben verschweigt sie. Die monochromatische Malerei hat endlich durch die einfachen eingegrabenen und gezeichneten Linien und Flächen einen reizlosen Eindruck gemacht, das Auge ermüdet und den angebornen Hang zur Farbe geweckt. So entstanden allmählich größere und durch mehrere Farben ausgeführte Bilder mit Licht und Schatten und deren Abstufungen.

Zu dieser Vervollkommnung sollen die Griechen die Wachs- oder enkaustische Malerei erfunden, und sich derselben sowohl zu kleineren als zu größeren Darstellungen bedient haben.

Der Ursprung dieser Erfindung soll in der griechischen Schrift liegen. Die Griechen gebrauchten nämlich zu ihrer Schrift Holztafeln, welche mit Wachs bestrichen waren, worauf die Schriftbilder mit einem Griffel

eingegraben wurden, was die Grundlage für diese Malerei geworden sey.

Die Kunst soll damit angefangen haben, gewisse Flächen mit Wachs zu überziehen, welches mit einem heißen und platten Werkzeuge ausgedehnt und geebnet wurde. Dieses Werkzeug hieß *κέστρον* (cestrum), Brennspatel oder Brenngriffel. Das Verfahren, das trockene Wachs mit dem heißen Griffel aufzutragen, hieß Enkaustik. Diese Enkaustik wurde auf Holz, Mauern und Elfenbein angebracht. Die Benennung Enkaustik soll aber in der Folge so allgemein geworden seyn, daß sie Dingen beigelegt wurde, die kein Recht darauf hatten. Sie ging auf die Büchermalerei, auf die farbigen Schreibmaterialien, sogar auf die gemeine Tinte und Schrift über. *) Nun wollen wir die Worte des einzigen alten naturkundigen Schriftstellers Plinius hören, der die enkaustische Malerei der Alten folgendermaßen erwähnt: „Es ist bekannt, daß es von Alters her zwei Gattungen der eingebrannten Malerei gegeben hat: von Wachs und auf Elfenbein mit dem Cestrum, d. i. mit dem Brennspatel, bis man anfing Kriegsschiffe zu malen. Dieß kam als die dritte Gattung hinzu, in welcher man die Wachsfarben durchs Feuer auflöste und den Pinsel gebrauchte — eine Malerei, welche auf den Schiffen weder von der Sonne, noch vom Seewasser, noch durch den Regen Schaden litt. **)

---

*) Dufresne Glossar. ling. lat.

**) In encaustice pingendi duo fuisse antiquitus genera constat, cera et in ebore caestro, id est viruculo; donec classes pingi coepere. Hoc tertium accessit, resolutis igni ceris, pennicillo utendi: quae pictura in navibus nec sole, nec sale, ventisve corrumpitur. XXXV.

Nach dieser Angabe scheint die erste Art eine Vermischung des Wachses mit den Farben und eine Auftragung derselben durch Hülfe des Feuers und der Werkzeuge, die eben genannt worden. Die andere wurde auf Elfenbein angebracht: man grub mit dem heißen Griffel die Umrisse ein, und trug hernach die Farben auf. Die dritte Art, die als Anstriche für Schiffe diente, scheint darin bestanden zu haben, daß man geschmolzenes Wachs mit den Farben vermischte.

Dieß ist das Wesentlichste, was in dieser Beziehung auf uns gekommen ist. Es folgen zwar noch Abweichungen, die mehr der Vermuthung und der technischen Ausübung angehören; allein ein näheres Eingehen in dieselben würde uns zu weit führen; wir wollen die Geschichte weiter verfolgen.

Nach langer Zeit, und nachdem sie mit ausdauerndem Muthe die Hindernisse die sich der Kunst entgegenstellten bekämpft, kamen die Griechen zum Ziele der Vollkommenheit. Myron, Polyklet und Phidias sollen sich um die Vervollkommnung der Kunst besonders verdient gemacht haben —! Zeitverwandte, welche die berühmten vierzig Jahre ausfüllen.

Wir haben den Verlauf der monochromatischen Malerei gesehen: zuerst ihre stufenweise Ausbildung, dann das Entstehen der enkaustischen Malerei und ihre Anwendung.

Hier aber besteht in der Kunstgeschichte eine große Lücke. Aus allen uns gegebenen Anweisungen, Ansichten und Vermuthungen ist es unmöglich ein Verfahren anzugeben, das sich nur einigermaßen mit den vollendetsten Kunstwerken der Malerei in Griechenland, so wie mit der Praktik unserer Zeit in dieser Hinsicht vereinigen

ließe. Wir kennen von den Griechen für die Technik der Malerei kein anderes und kein gründlicheres Verfahren als das eben bezeichnete, kommen aber im letzten Abschnitte noch einmal auf diesen Gegenstand zurück.

Zuvörderst müssen wir des Künstlers Erwähnung thun, den uns die Geschichte als denjenigen nennt der die Malerei mit den größten und entschiedensten Erfindungen bereicherte, ohne uns jedoch die materiellen Grundlagen als Hülfsmittel zu bezeichnen. Apollodor, heißt es, war der erste, welcher die Brechung der Farben und die wahre Behandlungsweise derselben in Schatten und Licht erfunden habe. Er war aus Athen und trat mit dieser Erfindung in der dreiundneunzigsten Olympiade auf. *)

Bis hieher führt uns die Geschichte der Malerei von Plinius; es scheint indeß unbezweifelt, daß die griechischen Maler auch noch eine andere Technik hatten, die zu ermitteln wir vor der Hand nicht im Stande sind. Die griechische Kunst hat sich in allen Zweigen zur größten Vollkommenheit aufgeschwungen und besonders sind die Fortschritte in der Malerei so schnell und groß gewesen, daß es, wie gesagt, schwer ist den Gang derselben zu verfolgen.

Als die Kunst in Griechenland ihren Höhepunkt erreicht hatte, nahm der Geist der Zeit eine andere Wendung und sie mußte sich demselben unterwerfen. Durch die vielen Siege und Eroberungen begeistert, schwelgte die Nation in der Erinnerung der Großthaten, deren Glanz und Herrlichkeit mit unauslöschlichen Zügen den Büchern ihrer Geschichte wie ihrem Gedächtniß eingegra-

---

*) Plutarch vom Ruhm der Athener.

ben war. Die fünfzig Jahre des Friedens und der Ruhe nach dem Siege über die Perser schmiedeten die Waffen gegen die Kunst. Die Vollendung der Geistesbildung die in diese Zeit fällt, stellte die Nation auf eine gefährliche Höhe. Wie dieses Volk vom Begriffe der Gottheit oder der verschiedenen göttlichen Wesen ausging, und sich an ihm stählte und hob, so war auch dieser Begriff wieder das erste, an dem es sich verging: es fing an von diesem Anhaltspunkte sich loszureißen und ihn zu zertrümmern. Mit dem höchsten Kunstwerke für die Religion, dem olympischen Jupiter, sank von nun an Kunst und Religion in gleicher Weise.

Es entstand Entzweiung. Die Mehrheit erschütterte alles mit Gewalt, die Götter wurden ihres Nimbus beraubt, ihrer Hoheit entsetzt und ihre Bilder der Zerstörung preisgegeben. Der Volksglaube hörte auf Begeisterung für das Vaterland zu erregen.

Feste Anhänglichkeit an die alte Glaubensweise von der einen, und kühnes Aufgeben derselben von der andern Seite, ward nun die Losung zum schrecklichen Kampfe.

Natürlich artete diese Verschiedenheit bald in Abneigung, Haß und Verfolgung aus. Die erste Veranlassung hiezu gab der phocische oder der heilige Krieg (336 — 346). Die Phocier nahmen einige dem delphischen Apollo zugehörige Grundstücke weg, und wurden deßwegen von den Amphiktyonen zu einer großen Geldstrafe verurtheilt. Allein sie widersetzten sich nicht nur dieser Strafe, sondern bemächtigten sich überdieß der großen Schätze des Heiligthums und gaben somit das erste Beispiel der kühnsten Verachtung des Göttlichen, woraus sich ein mächtiger Kampf entspann, in welchem selbst Griechen, von

Phociern bestochen, als Werkzeug ihrer Widersetzlichkeit in Sparta und Athen dienten.

Philipp von Macedonien richtete die Pfeile auf Griechenlands Herz; sie trafen, und es mußte seinen eigenen Feind bitten die Wunde zu heilen, und so ward dieser König seinem Wunsch gemäß in den heiligen Krieg verwickelt. Um zum Schutze Apollo's aufzutreten, erschien er plötzlich bei Thermopylä, mußte sich aber zurückziehen (352). Philipp heuchelte Ruhe. Hierauf griff er Corinth *) an, nahm im Jahre 348 die Stadt ein und zerstörte sie.

Noch sieben Jahre war Athen Griechenlands Schutz gegen Philipp. Ein neuer heiliger Krieg der Griechen brachte endlich den König zu seinem Ziele. Amphissa, eine Stadt in Lokris, hatte sich ebenfalls an Apollo's Eigenthum vergriffen. Aeschines, der Athener, ward von Philipp bestochen, und forderte die Amphiktyonen in der Frühlingsversammlung zur Rache auf. Bald wurde ihm die Führung dieses Krieges übertragen; bald kam er nach Griechenland, und vergebens suchte sich Athen zu widersetzen. Es war der 3 August 338, an welchem bei Chäronea Athen fiel. Eine Versammlung zu Corinth erklärte den König zum Oberfeldherrn der Griechen gegen die Perser. Schon war er am Ziele seiner Wünsche, als Pausanias ihn (336) ermordete.

Alexander der Große, Philipps Sohn, ergriff zwanzig Jahre alt die Zügel der Regierung mit Kraft und Würde. Er errang mehrere Siege über die thracischen Völker und die Perser, und ging dann nach Aegypten zu dem berühmten Tempel des Jupiter Ammon in der libyschen

*) Nach Grund, Olpet.

Wüste. Das Orakel erklärte ihn für Jupiters Sohn. Bei seiner Rückkehr nach Aegypten erbaute er an der Mündung des Nils die Stadt Alexandria.

Hierauf beschloß der König auch in Indien einzudringen. Schon im Begriffe über den Hyphasis (Beyah) zu gehen, kehrte er mit seinem Heere unter ungeheuren Beschwerlichkeiten durch die dürren Steppen Gedrosiens nach Persis und Babylon zurück, wo ein früher Tod ihn (21 April 323) dahin raffte. Sein Reich zerfiel, er aber hatte eine äußerst folgenreiche Verbindung zwischen Asien und Europa gestiftet.

Hiemit wäre ein flüchtiger Ueberblick über den Verfall des griechischen Reiches gegeben. Mit Athen fiel auch die Kunst, die sich daselbst in der Zeit des Perikles ꝛc. aufgeschwungen hatte.

In der Epoche Alexanders verlor Griechenland den Besitz dieser Vollkommenheit nach und nach, doch wurden noch treffliche Schüler gebildet.

Als Alexander erschien, suchte sein hoher Geist die Kunst in Griechenland auf die Höhe der jüngstvergangenen Zeit zurückzubringen. Er versammelte Künstler um sich, die in ihrem Fache als die ersten bekannt waren. In dieser blühenden Epoche lebten die berühmtesten Meister: Zeuxis, Timanthes, Apollodorus, Apelles, Protogenes, Pamphilus, Polygnotus u. a.

In der glänzendsten Epoche Alexanders und seiner nächsten Nachfolger verfiel die Kunst in Griechenland immer mehr, indem sie zum Sinnlichen überging und am Ende so weit kam sich am Göttlichen zu versündigen. Kresilochus, ein Schüler des Apelles, that hierin in der Malerei den ersten Schritt und fand viele Nachahmer.

Die Folgen waren für die Kunst verderblich, und beraubten sie ihrer Würde.

Alexander schützte zwar die Kunst und die Künstler, aber nicht das Ideale der Kunst war sein Beweggrund dazu: er bedurfte ihrer zur Verbreitung und Verewigung seines Ruhms. Ein großer Geist beseelte auch die Künstler, und wäre fortgepflanzt worden, wenn Zeit und Verhältnisse der Kunst nicht eine andere Richtung gegeben hätten.

Das Wichtigste in Betreff der äußern Vollkommenheit der Kunst war der nach und nach überhandnehmende Farbensinn, der zwar zur Vollkommenheit und zum Streben nach Aehnlichkeit und Wahrheit nöthig und damit unzertrennlich war und ist, allein die Selbstherrscherin im Farbenreich, die Malerei, suchte in ihrem Sinne alle Mittel auf sich an Farbenpracht zu übertreffen, und es gelang ihr bald.

Von nun an wurden der Malerei gegen die Bildnerei immer mehr Vorzüge eingeräumt, und diese benützte jene zu ihren Werken.

Bildsäulen waren von jeher mit Farben geziert; jetzt aber sollten sich die Farben über die ganze Bildsäule erstrecken. Die Farbe, sagt ein Gelehrter, gehört dem Sinne, die Form dem Verstande an; so ist es auch. Die Schönheit der Form sehen wir von höheren Begriffen des Verstandes und Geistes ausgehen. Die Schönheit der Farbe aber ist diesen fremder. Sobald daher der wahre Begriff von Kunst die Höhe zu verlieren anfängt, die ihm die geistige Cultur verschafft, sehen wir sie die schönsten Farben aufsuchen und darin ausschweifen. So ging es mit der Kunst im Alterthum, als das Scepter in böse und ausschweifende Hände gerieth, und so ist die

Kunst in Griechenland und im römischen Reiche gesunken. Die Malerei wurde zur bloßen Wandverzierung, und verlor ihre Würde.

Plinius sagt: „Was durch die Bemühungen vieler Jahrhunderte, durch die Sorgfalt der trefflichsten Meister gepflegt und vollkommen gemacht wurde, wich allmählich den steigenden Lastern, und die Künstler, übermäßig um Putz bemüht, suchten mit Hintansetzung der edlen Formen und der Einfachheit ihrer Vorfahren die Gemälde mehr durch Verschwendung der Farben, als durch Wahrheit zu empfehlen, bis sie endlich wegen zu großer Habsucht aller Grazie unfähig wurden.“

Ist solchergestalt auch die wahre Kunst in Griechenland untergegangen, so hat doch das Schicksal viele ihrer Werke der Achitektur und Skulptur verschont. Den nachfolgenden Geschlechtern und Zeiten dienten sie als Muster und Vorbilder, und bis auf den heutigen Tag zeigen sie dem Künstler den Weg den er zu wandeln, um Großes und Herrliches zu schaffen und auf die staunende Nachwelt zu bringen. Und so lebt also die griechische Kunst als unverwüstliches Denkmal erhabener Nationalgröße bis auf diese Stunde thatwirkend in der Geschichte fort.

Die Malerei in Italien. *)

In diese Zeit fällt die Einmischung Roms in die inneren Angelegenheiten Griechenlands und die endliche Unterdrückung desselben; es war ein Sieg der noch rohen Naturkraft über die überfeinerte und bereits krän-

*) Nach Fiorillo und der allgemein geschichtlichen Grundlage.

kelnde Kunst. — In dem Zeitalter der Feldherren und Nachfolger Alexanders, einer Epoche beständiger Unruhen und Verwirrungen, bis zum ätolischen und achäischen Bunde, und dem endlichen Untergange beider, bestand noch zum Theil die frühere Kunst, ja sie wurde fast in alle Theile der damals bekannten Welt verbreitet, aber sie beschränkte sich schon auf Nachahmung und war minder ergiebig an eigenthümlichen und wahrhaft großen Erzeugnissen — sie war im Sinken. Nach der Eroberung und Zerstörung Corinths durch Mummius und nach der Vereinigung Griechenlands als Provinz unter dem Namen Achaja (146) mit dem römischen Reiche kamen griechische Kunstwerke und Künstler in Menge nach Italien, und hiedurch wurde bei den Römern der Kunstsinn allmählich geweckt und entwickelt, für den sie früher stumpf zu seyn schienen, so daß sie sich genöthigt sahen, zu allen ihnen nöthigen Kunstwerken etrurische oder griechische Künstler aufzusuchen und zu verwenden.

Mit dem Umsturze der Republik durch Julius Cäsar ging alles zu Grunde, und das Edle der Vorgänger genügte nicht mehr; man suchte durch einen erkünstelten Reiz zu schmeicheln, was sich schon unter den ersten Kaisern offenbarte. Der Mangel an Künstlern wurde immer fühlbarer, so zwar, daß das römische Volk oder der Senat, nachdem Constantin im Jahre 312 den Tyrannen Maxentius überwunden hatte, den Triumphbogen Trajans niederriß, und die Bildhauer-Arbeiten zu einem zum Einzug für ihn bestimmten Triumphbogen verwendete.

Indessen will man doch nicht zugeben, daß Constantin selbst heidnische Tempel in Rom zerstört habe. In jenen Zeiten der Anerkennung des Christenthums

sollen in religiösen Gebäuden der Heiden selbst keine solchen Statuen u. s. w. umgeschaffen oder zerstört worden seyn. Constantin hatte in Rom mehrere Kirchen bauen lassen, unter welchen die dem heiligen Paulus geweihte besondere Erwähnung verdient.

Man kann aber Constantin als den Repräsentanten einer zweiten Epoche des Verfalls der Kunst in Italien oder in Rom betrachten, erstlich in Folge seiner Entfernung von Rom, oder der Verlegung der Residenz nach Neu-Rom (Parthenopolis, Konstantinopel) an die Stelle des alten Byzanz, dann in Folge der von Constantin den Christen zugestandenen Rechte im Jahre 313 zu Mailand, indem die ursprüngliche christliche Kirche die Kunst bei weitem minder begünstigte als das Heidenthum. Dieser Verfall wurde vollendet durch die verschiedenen Einfälle barbarischer Völker ins römische Reich, vorzüglich durch die von Mohammed gestiftete neue Religion — Umstände, die alle zu verschiedenen Ansichten und Spaltungen führten.

Um auf das alte Byzanz ein neues Rom zu bauen, ließ er nicht nur alle Künstler von Ruf, sondern auch alle die schönsten Kunstwerke aus Rom und andern Orten, worunter auch die griechischen verstanden seyn sollen, zur Ausschmückung seiner künftigen Residenz dahin bringen, welche sehr schnell erbaut wurde, so daß im Jahre 330 schon die Einweihung erfolgte. Das neue Rom wurde nun mit dem Namen seines Stifters Konstantinopel verewigt. Constantin begnügte sich jedoch nicht bloß mit alten Kunstwerken; er ließ Porträtstatuen der Kaiserin Helena, von sich selbst und andern auf hohe Säulen setzen. Andere Kunstwerke waren aus der christ-

lichen Religion genommen, z. B. ein Springbrunnen, worauf Christus in der Gestalt eines guten Hirten u. a.

Von den vielen Kirchen die dieser Kaiser in Konstantinopel bauen ließ, erwähnen die Geschichtschreiber zweier als der wichtigsten: die Kirche des Friedens und die den Aposteln geweihte. Letztere wurde zum Begräbnißplatze der Kaiser bestimmt, erstere aber in der Folge von Constantius vergrößert und der heiligen Sophia geweiht, unter welchem Namen sie weltberühmt geworden ist.

Diese Kirche wurde mit ungefähr 450 Statuen geschmückt. In Jerusalem ließ Constantin ein Kirche der Auferstehung bauen.

Constans, sein Sohn und Nachfolger, schaffte zuerst in Rom im Jahre 341 die Opferfeste der Heiden ab, und ließ ihre Tempel verschließen, ohne sie zu zerstören. *)

Unter der Regierung Julians des Abtrünnigen erlitt die christliche Religion einen harten Stoß, indem die heidnischen Denkmäler wieder ergänzt und aufgebaut wurden. Unter Julian, Jovian, Valentinian und Valens ist für die Kunst nichts Wichtiges vorgefallen. Unter Theodosius dem Großen sollen die Künste mehr Schutz gefunden haben. Theodosius starb im Jahre 395. Mehrere Schriftsteller haben angenommen, daß es von dieser Zeit an zwei getrennte Kaiserthümer gegeben habe, ein abendländisches und ein morgenländisches, was aber von mehreren Andern gerügt wurde.

Nach dem Tode des Romulus Augustulus, der gewöhnlich für den letzten abendländischen Kaiser gilt, nehmen mehrere Geschichtschreiber ein Interregnum in

---

*) Cod. Theodori lib. XVI. tit. XVI. de paganis sacrific.

Italien an, das damit endigte, daß man von Konstantinopel aus Exarchen nach Italien schickte, um den Theil des Landes zu behaupten, der noch nicht in die Hände der Barbaren gefallen war. Karl der Große gründete erst später im Abendland ein neues Reich in anderer Form als zu Konstantinopel, und erst von dieser Zeit an kann man mit Recht die beiden Kaiserthümer einander entgegensetzen.

Das fünfte Jahrhundert war das verderblichste. Es drangen mehrere barbarische Völker in das römische Reich. Die Westgothen unter Anführung ihres Königs Alarich nahmen im Jahre 409 Rom ein, ohne jedoch die Denkmäler der Kunst zu zerstören. Genserich, König der Vandalen, ließ als Arianer um das Jahr 437 in Afrika die erste Verfolgung gegen die katholischen Christen ergehen. Im Jahre 445 unter Papst Leo dem Ersten erschien Attila, die Geißel Gottes genannt, der nicht allein Rom bedrohte, sondern der Stadt selbst großen Schaden zufügte. Im Jahre 476 unter dem Papste Simplicius setzte Odoaker, Anführer oder König der Heruler, in Italien den Augustulus ab, und machte so dem angeblichen Kaiserthum ein Ende.

Im Jahre 493 bemächtigte sich der König der Ostgothen, Theodorich, der Herrschaft in Italien. Er ließ viele alte Denkmäler ausbessern und neue bauen. Er gab dem Cassiodorus, seinem Rathgeber, den Befehl über die Denkmäler zu wachen (auch in früheren Zeiten sollen schon Strafgesetze über solche Zerstörungen bestanden haben). Die berühmte Rotunda von Ravenna, deren marmorne Kuppel ganz aus Einem Stücke gefertiget ist, welches 38 Fuß im Durchmesser und eine Dicke von 15 Fuß hat und ungefähr 100,000 Pfund wiegt, ist

ein Werk aus dieser Zeit. Sie war von kolossalen metallenen Apostel-Statuen umgeben, welche unter Ludwig dem Zwölften, König von Frankreich, weggenommen wurden. Justinian ließ die Sophienkirche in Konstantinopel, die in Folge einer Verschwörung 531 abgebrannt war, wieder aufbauen, und im Jahre 537 stand sie wieder vollendet da. Es sollen noch Werke der Malerei und Skulptur aus Justinians Zeiten vorhanden seyn, und wenn diese auch keine vollkommenen Kunstwerke sind, so erhielten sie doch den Begriff von der damaligen Malerei.

In der letzten Hälfte des vierten Jahrhunderts gibt der heilige Gregor von Nyssa in seinen Schriften mehrere Beschreibungen von Gemälden, unter andern von einem Opfer Abrahams und Isaaks; ferner beschreibt Asterius das auf Leinwand gemalte Martyrthum der heiligen Euphemia. Diese letzte und andere Stellen, welche die Malerei auf Leinwand betreffen, zeigen daß der Gebrauch derselben schon zu Nero's Zeiten bestand.

In diese Zeit fällt die Herrschaft der Langobarden in Italien, die mit dem Könige Alboin im Jahre 568 begann, und unter Desiderius im Jahre 774 ihr Ende nahm. Um von Rom nicht ganz abzulenken, müssen wir anführen daß mehrere Schriftsteller den Papst Gregor den Ersten beschuldigen, er habe der Nachwelt einen unersetzlichen Schaden in Betreff der Kunst zugefügt, indem er Tempel und andere Prachtgebäude der alten Römer zerstörte. Platina sagt im Leben des Sabinianus des Ersten, der jenem in der päpstlichen Würde folgte, Sabinianus sey auf Veranlassung der Römer gegen das Andenken Gregors so hart verfahren, weil dieser, so lange er lebte, die alten Statuen in der ganzen Stadt habe umstürzen lassen.

Im Jahre 622 wurde Honorius der Erste zum Papst erwählt; er ließ verschiedene Tempel bauen und sie mit Gemälden und Mosaiken schmücken. Sein Nachfolger Severinus verzierte den Vatican. — Einige Schriftsteller geben an, in diesen Zeiten habe die Malerei ganz aufgehört, so daß sie erst im dreizehnten von neuem habe geschaffen werden müssen. Die Kunst- und Geschichtschreiber Muratori und Maffei widerlegen diese Meinung durch viele Zeugnisse. Ungefähr im Jahre 570 ward Mohammed geboren; er fing jedoch erst während der Zeit seiner Flucht von Mecca nach Medina, im Jahre 622, an Bedeutung zu gewinnen. Durch seine Anhänger und Eroberungen schadete er nicht nur dem Christenthum, sondern auch den Künsten. Der zweite Kalife Omar Ben Alkhetab machte sich zum Herrn von Syrien, Chaldäa, Mesopotamien, Aegypten und Persien ꝛc., er eroberte ungefähr 36,000 Städte, Schlösser ꝛc., zerstörte 4000 Tempel und ließ 1400 Moscheen bauen. Alle alten Kostbarkeiten wurden zerstört. Die Plünderungen der Saracenen waren eine Folge des Krieges.

Rom erfuhr noch eine größere Beraubung, als Kaiser Constans der Zweite im Jahre 663 dahin kam. Obwohl er sich nur zwölf Tage daselbst aufhielt, plünderte er die ganze Stadt an Kunstwerken aus, und ließ selbst das Dach des Pantheon abnehmen; ebenso plünderte er Syrakus, wo er von den Saracenen, nach andern von einem Diener, ermordet und worauf dann der ihm abgenommene Raub nach Alexandria gebracht wurde. *)

---

*) Paul. Diacon Histor. Langob. lib. V. c. 10 etc.

Die Päpste ermüdeten indessen nicht die Basiliken und andere heilige Gebäude herzustellen, zu verschönern, und mit Malereien und andern Kunstwerken zu schmücken. So ließ z. B. Benedict der Zweite (684) und Servius der Erste die alte Peterskirche ausbessern und das Forntispice mit Mosaik verzieren.

Johann der Siebente baute in derselben Kirche eine Capelle, und ließ sie neu malen und mit Statuen schmücken. Constantin, im Jahre 707, ließ im Porticus der Peterskirche die Bildnisse jener Kirchenväter malen, die sich bei den sechs großen Concilien, welche vor seiner Zeit gehalten wurden, eingefunden hatten und auf Befehl des Kaisers Philippus aus der Sophienkirche zu Konstantinopel weggenommen worden waren. *)

Von den Päpsten Gregor dem Zweiten, Zacharias, Paul dem Ersten und Adrian dem Ersten werden in der Geschichte ähnliche Vorzüge erwähnt. Es ist Thatsache, daß die damaligen wie die folgenden Kirchenväter die Künste nicht nur schützten und erhielten, sondern dieselben auch vor dem Untergange retteten. Auch die Bischöfe trugen zur Erhaltung der Kunst das Ihrige bei. Johann, Bischof von Neapel, schmückte zu Anfang des siebenten Jahrhunderts das Consignatorium mit Gemälden aus. **) Reparatus, Bischof zu Ravenna, in ebendemselben Jahrhundert, ließ die Bildnisse seiner Vorgänger im Bisthum so wie sein eigenes malen. ***) Im folgenden Jahrhundert ließ Potone der Elfte, Abt von

*) Anastas. p. 152.

**) Johann Diacon bei Murator. Script. rer. Ital. Vol. I. P. II. p. 301.

***) Angelo in vit. Pontif. Ravenn.

Monte=Casino, eine Kirche zu Ehren des heil. Michael erbauen und schmückte sie mit Gemälden, *) und Stephan, Abt des Klosters zu Subiato, ließ im Jahre 706 die dazu gehörige Kirche ausmalen. Der ungenannte salernitanische Chronist **) redet von einem Bildnisse des Arigisus, Herzogs von Benevent, das in der Kirche zu Capua aufbewahrt und 787 Karln dem Großen gezeigt wurde.

Wir glaubten diese wenigen Belege anführen zu müssen, um darzuthun daß die Kunst, wenn sie in dieser Zeit auch nicht blühte, in Italien doch wenigstens unterhalten und fortgepflanzt wurde. Constantin suchte Konstantinopel zu verschönern. Er baute Basiliken, Säulengänge und andere öffentliche Gebäude, und so wurden die Künstler, weil sich die Kunst dahin gewendet, dort beschäftigt, obwohl diese Quelle auf sie selbst im allgemeinen keinen Einfluß auszuüben vermochte. Griechenland, Italien und Afrika wurden immer ausgeplündert, sogar Obelisken aus Aegypten wurden in diese Residenz verpflanzt. Dort wurden die Künstler aufgenommen und beschützt. Theodosius und Valentinian erließen ein Gesetz, worin die Maler unter die Lehrer der freien Künste gezählt und ihnen das Vorrecht zugestanden wurde von militärischer Einquartierung frei zu seyn. ***)

Justiaian vermehrte ihre Privilegien ebenfalls. †)

Durch die Verbreitung des mohammedanischen Glaubens wurden die Denkmäler der alten und der neuen

---

*) Leon. Marsican. Chronic. Monast. Casin. lib. I. c. 10.

**) Chronic c. XI.

***) Cod. Theod. lib. XIII. tit. 4 de excusat. artif.

†) S. G. T. Baerneri Diss. super privilegiis pictorum, Lips. 1751. 8.

Kunst überall vernichtet. Außer den eroberten Ländern in Asien war besonders Damaskus für sie wichtig. Des berühmten ehernen Kolosses auf der Insel Rhodus (von Chares, dem Schüler des Lysippus) hatten sie sich im Jahre 660 bemächtigt; er war durch ein Erdbeben 220 Jahre vor unserer Zeitrechnung umgestürzt. Der Sultan von Aegypten und Persien, Moavia, ließ ihn in Stücke schlagen und auf 900 Kamelen fortschaffen. *)

Zu Anfang des achten Jahrhunderts (im Jahre 711) eroberten die Saracenen beinahe ganz Spanien, und ließen, um ihren Besitz zu sichern, an 50,000 Familien aus Afrika herüber kommen. Sie zerstörten alle christlichen Kunstwerke, rissen die Kirchen nieder u. s. w. Unter der Regierung Papsts Leo des Vierten kamen sie sogar bis vor Rom.

Die Ruhe, welche die Künste im christlichen Oriente genossen, fing an, vorzüglich in Konstantinopel, gestört zu werden. Von Theodosius dem Zweiten und Valentinian dem Dritten war im Jahre 427 schon ein Verbot erschienen, den Erlöser in Marmor oder in Gemälden abzubilden. **) Im Jahre 660 (nach andern 692) versammelte sich das Concilium Quinisextum in Trullo, ***) wobei im zweiundachtzigsten Canon bestimmt wurde, daß man am Kreuze kein Lamm mehr, sondern Christus in Menschengestalt abbilden solle. Von dieser Zeit an soll die Darstellung des Crucifixes angefangen haben.

Im Jahre 713 erließ Kaiser Philippus Bardanes ein Gesetz gegen die Heiligenbilder, und in demselben Jahre

---

*) S. Fea zu Winckelmann T. II. p. 274. n. (A).

**) Ex cod. Justin. Imp. lib. I. tit. 8.

***) Mansi Collect. Concil. T. XI. p. 922 sq.

hielt der Papst Constantin zu Rom ein Concilium zu Gunsten derselben.

In diese Zeit fällt der Ausbruch der ikonoklastischen Unruhen, in welchen die morgenländische und die abendländische Kirche sich entzweiten, wodurch im größten Theile des Orients sowohl die Gemälde als überhaupt die heiligen Denkmäler zerstört wurden. Leo der Isaurier ließ im Jahre 726 ein Edict gegen die Bilder ergehen. *) Der Bischof von Konstantinopel, Germanus, widersetzte sich; Papst Gregor der Zweite schrieb an den Kaiser, aber erfolglos; diese Zwistigkeiten konnten nicht mehr beigelegt werden. Uneinigkeiten entstanden sowohl im Orient als in Italien. Leo hielt im Jahre 730 zu Konstantinopel ein Concilium, entsetzte den Germanus des Bisthums und übergab dasselbe dem Anastasius Ikonomachus. Sein Sohn und Nachfolger Constantin der Sechste erließ ebenfalls ein Edict gegen die Bilder, und alle Kunstwerke wurden zerstört. **) In Jerusalem wurde im Jahre 764 ein Concilium gegen diese Zerstörung gehalten. Durch die beabsichtigte Vermählung Leo's, Sohn des Kaisers, mit Godegasila, der Tochter Pipins, des Königs von Frankreich, machte der Kaiser in demselben Jahre den Antrag, die Zwistigkeiten in Betreff der Bilderzerstörung den gallicanischen Bischöfen zu überlassen, worauf im Jahre 766 das Concilium zu Gentilia gehalten wurde. ***)

---

*) Leonis III. Isaurici Imp. Edictum de imaginibus tollendis publicatum Constantinop. an. dom. 726.

**) Constant. VI. Caballini Imp. Aug. Edictum de tollendis imaginibus A. 741.

***) Haiminsteld. p. 53.

Diese Ruhe war indessen nicht von langer Dauer; gegen das Ende seiner Regierung verfolgte und zerstörte Leo der Vierte die Bilder von neuem. Im Jahre 775 erschien von seinen die Würde von Cäsaren bekleidenden Brüdern ein neuer Befehl, und auch der Kaiser selbst erließ im Jahre 780 einen ähnlichen. *)

Es folgte die Regierung Constantins Prophyrogenitus unter der Vormundschaft seiner Mutter Irene, welche den Bilderdienst wieder duldete. Auf Irenens Befehl wurde sogar das siebente ökumenische Concilium im Jahre 787 gegen die Zerstörung der Bilder in Anwendung gebracht. **)

So wurden immer wieder in der einen Zeit Bilder geschaffen, in der andern zerstört. Inzwischen siegte Karl der Große in Italien, nahm Pavia ein, und machte dem langobardischen Königreiche, das über 200 Jahre gedauert hatte, ein Ende.

Wir wollen hier die Geschichte nicht weiter verfolgen, indem dieselbe einestheils bekannt ist, und anderntheils es außer unserer Tendenz liegt eine geschichtliche Darstellung zu geben. Da es hier vielmehr darauf abgesehen ist, lediglich den periodischen Stufengang der Malerei zu verfolgen, so wollen wir unser Augenmerk wieder darauf richten.

Die angeführten Thatsachen waren zu dieser Uebersicht nothwendig. Wir sahen zur Genüge, in welchem Zustande Malerei und Kunst im Allgemeinen sich im Oriente gestalteten und in welche Unmacht sie dort wieder verfielen. Indessen dürfen wir nicht außer Acht lassen, wel-

*) Ibid. p. 57 – 59.

**) S. Binii Concil. gener. T. III. p. 295.

chen Einfluß Konstantinopel auf das ganze Europa hinsichtlich der Kunst ausübte. Obwohl dem asiatischen Volk ein edler und reiner Geschmack nie eigen war, so veranlaßten doch die Reichthümer, welche die Muselmänner durch ihre Eroberungen, besonders unter den Abbassiden errangen, in der Residenz Bagdad einen ungemeinen Luxus. Man bekümmerte sich zwar nicht um die Vollkommenheit der Kunstwerke, sondern nahm nur die kostbarsten Stoffe, Silber, Gold, Edelsteine, Perlen in Anspruch, um die Kunstwerke damit zu schmücken, und dieser üppige Geschmack verbreitete sich an den Hof in Konstantinopel und war dem in Rom herrschenden Geschmack ganz entgegengesetzt, wo unter den größten Genüssen und Reichthümern ein erhabener Ernst in der Kunst beibehalten wurde.

Es wäre also die Meinung ungegründet, daß die Kunst in Italien verloren gegangen oder nicht mehr ausgeübt worden, und daß dieselbe vom kaiserlichen Hofe im Orient, der sie vor dem Untergange geschützt, erst wieder nach Italien übergegangen sey. Wir haben schon früher gesehen, daß die Malerei in Italien immer noch geübt wurde.

Zugestehen muß man aber, daß die Künste in Italien unter solchen verwirrenden Umständen zu keinem Flor gelangen konnten, sondern unvermeidlich darunter leiden mußten.

Im Jahre 1200 soll sich ein griechischer Maler Namens Theophanes in Venedig niedergelassen und eine Schule eröffnet haben.

Man nennt aus seiner Schule vorzüglich einen gewissen Galasio aus Ferrara. Ein Maler Tullius aus Perugia soll im Jahre 1219 das Bild des heil. Franciscus von Assisi gemalt haben. Auf dem Schlosse der Marchesen von Montecucoli soll sich ein Bild aus dem Jahre 1235 befinden.

Außer diesen ließen sich, wenn es nicht zu weit führen würde, noch anderweitige sprechende Belege dafür angeben, was z. B. in Kirchen in und außerhalb Rom für Malerei und Kunst im allgemeinen geschehen. Die Geschichte der Malerei führt nun auf uns schon bekannte Maler.

Noch müssen wir einen Rückblick auf die ehemals so hohe, dem Heiligen geweihte Kunst werfen, wie sie in Griechenland blühte, wie sie aus dem geistig Höchsten in das Sinnliche verfiel, und am Ende so zu sagen in ein Farbenspiel ausartete. Jene Kunst, die sich ursprünglich mit dem Göttlichen und Gottähnlichen beschäftigte und nur hiefür bestimmt war, beschränkte sich nach und nach auf den Dienst für Menschen, für gefallene Götter. „Die einst so hoch blühende Kunst,“ sagt ein Schriftsteller, „huldigte zuletzt dem Lasterhaften, und die berüchtigtsten Hetären wurden ihr vorzüglichster Gegenstand, was viele merkwürdige Beispiele beweisen.“ Die Kunst, die ehedem die Tempel der Götter, die Paläste der Könige geschmückt, suchte nun in den Häusern der Reichen, selbst in den Wohnungen gemeiner Menschen zu glänzen; sie, sonst eine heilige, Gott und dem Staate geweihte Kunst, sah man am Ende als eine Dienerin der Pracht und in eine Sklavin verwandelt. Nur mit hohen geistigen Begriffen wurde die Kunst ehemals aufgefaßt und ausgeübt. Diese Begriffe waren aber mit der Zeit, der Religion, selbst mit dem Staate innig verbunden; und nur insofern mögen diese Aeußerungen nicht im allgemeinen und auf andere Zeiten, sondern nur im Sinn und Geist damaliger Zeit aufgefaßt und verstanden werden, wo man die vom höchsten Begriffe ausgegangene ehemals so hoch blühende Kunst zuletzt nicht nur als überflüssig,

sondern sogar als eine unnütze Last von sich zu werfen suchte.

So wie die Kunst in Griechenland durch innere Zerrüttung, durch Kriege, politischen und religiösen Fanatismus mit dem Staate sinken mußte, so verfiel unter ähnlichen Verhältnissen die nach Italien verpflanzte Kunst, mit Ausnahme einiger Zweige, die von Zeit zu Zeit wieder aufkeimten, jedoch nicht zur höchsten Blüthe reifen konnten, gleichwohl aber das Bestreben nach Höherem fortpflanzten, bis dieser Keim am Ende im Mittelalter reichliche Wurzeln faßte.

Diesem Bestreben der Wenigen welche die Kunst periodisch fortpflanzten, und wenn auch nicht zur Vollkommenheit ausbilden konnten, so doch ihr nahe kamen, müssen wir Dank und Anerkennung zu Theil werden lassen. Wenn der Mensch nach dem Höchsten trachtet, so genügt es diesem Ideal nahe zu kommen. Jedem Gegenstand menschlichen Wissens sind wir Anerkennung, dem Höchsten Bewunderung und Hochachtung, dem Geringern Beifall und Lob schuldig. Es gibt nur Eine Vollkommenheit: das Uebernatürliche, das Göttliche, an sie gränzt das Natürliche, das Menschliche. Die höchste Stärke des Menschen ist die Vollkommenheit seines Geistes.

Wenn wir in dieser Beziehung eine Rückerinnerung machen, so sehen wir daß die Kunst unter den glücklichsten Umständen und Verhältnissen zur Zeit des Perikles in Griechenland ihren Höhepunkt erreichte und daß sie nach Alexander zu sinken begann, bis sie dort, und zuletzt auch in Italien, fast zur bloßen Decorationsmalerei herabgewürdigt wurde. Nero, dieses Muster in Pracht und Verschwendung, soll zu seiner Zeit in dieser Beziehung alles übertroffen haben, indem er

edle und unedle Gegenstände mit den buntesten Farben so zu sagen nur übertünchen ließ.

Es ergibt sich aus dem Vorausgegangenen, daß die Kunst, und vorzüglich die Malerei, in Italien immer, wenn auch unbemerkbar, im Stillen fortkeimte, bis sie, in ruhigern Zeiten wieder zu herrlicher Blüthe entsprossen, einen Glanz entfaltete, dessen befruchtende Strahlen sich annoch über alle gebildeten Staaten verbreiten — ein Glanz, in dessen Jahrhundert Raphael und Michel Angelo stehen.

Da uns die Geschichte jetzt zur römischen Schule führt, so wollen wir in dieser nur die Hauptmomente auffassen, weil es außer der Tendenz dieser Schrift liegt eine wirkliche Kunstgeschichte zu geben. Wir wollen davon nur so viel ausheben als dem Zwecke dieser Schrift entsprechend vorausgehen muß, damit der Künstler in gedrängter Kürze einen Ueberblick über die Hauptmomente der Malerei erhalte.

Fiorillo, Speth, Kugler, Müller u. a. haben in ihren Werken über die Kunst so Ausführliches, Belehrendes und Kenntnißreiches geliefert, daß sich in dieser Hinsicht jeder aus diesen Quellen genügend und leicht belehren kann.

Die Malerei in Italien soll in Folge der verschiedenen Umwälzungen vor und noch in dem dreizehnten Jahrhundert der alten ägyptischen und etrurischen Malerei ziemlich wieder ähnlich geworden seyn. Diese bestand, wie früher erwähnt, fast nur in bloßen Umrissen, die man so zu sagen nur mit Farben ausfüllte, und wo das schöne Ebenmaaß des Gliederbaues des menschlichen Körpers beständig vernachlässiget und entweder durch steife Füße, spitzige Hände, oder durch allzugroße Augen ver-

unstaltet wurde. So beschreibt der Graf Lavarolo in seiner Geschichte die Malerei jener Zeit. Auf ähnliche Weise soll sich dieselbe bis auf Cimabue fortgepflanzt, und dieser sich den Namen eines Vaters der Malerei erworben, von jenen früheren Härten sich allmählich entfernt und in seine Gemälde etwas Helldunkel gebracht haben.

Von Cimabue an theilt sich die Geschichte der Malerei in drei Hauptperioden:

Von Cimabue bis auf Raphael;

Von Raphael bis auf die Carracci;

Von den Carracci bis auf Mengs.

Cimabue kann als Begründer einer neuen Malerei angesehen werden.

Diese Künstler hatten außer der Natur keine Kunstwerke zu Vorbildern, weil alle theils zerstört, theils verborgen, somit keine Muster vorhanden waren, nach welchen sie sich hätten bilden können. Erst in spätern Zeiten wurden die verborgenen Schätze nach und nach wieder aufgefunden.

Giotto, Cimbaue's Schüler, soll in seine Werke noch mehr Natur gebracht haben als sein Lehrer, und mit ihm soll der harte schneidende Geschmack aufgehört und der eigentliche italienische Geschmack angefangen haben. Die Maler bildeten dazumal in mehreren Gegenden Italiens und am Ende des vierzehnten Jahrhunderts an verschiedenen andern Orten Gesellschaften oder Zünfte, und hatten Schüler, welche ihnen bei ihren Arbeiten Hülfe leisteten. — Masaccio, der um das Jahr 1400, nach andern 1420 blühte, war nach Giotto der berühmteste Meister; gleichzeitig traten noch mehrere andere Künstler auf: Domenico aus Venedig, Vittore,

Pisano oder Pisanello ꝛc. Zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts thaten sich ebenfalls schätzbare Künstler hervor: Ottaviano Martis, Gentile da Fabriano, der sehr ausgezeichnete Gemälde geliefert und dessen Werke selbst Michel Angelo edel genannt haben soll. In der letzten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts besaß Florenz die größte Malerschule, weßhalb man dieser Stadt den Namen das italienische Athen beilegte. Pietro Perugino soll dieselbe gegründet haben. Zeitgenossen Perugino's waren Fiorenzo di Lorenzo und Bartolommeo Caporali; noch vorzüglicher sollen die Werke des Benedetto Bonfigli aus Perugia seyn.

Pietro Perugino bildete mehrere Schüler, darunter verschiedene toscanische Künstler, und vor allen Rocco Zoppo.

Die ausgezeichnetsten, mehr die römische Schule angehenden, sind Bernardo Pinturicchio und Sinibaldo von Perugia. Einer der ausgezeichnetsten Schüler des Pietro war Giovanni Spagnolo.

Raphaelo Sanzio oder Sanctio aus Urbino.

Geb. 1483 — gest. 1520.

Die Anfangsgründe der Kunst ertheilte ihm sein Vater Johann Sanzio. In frühester Jugend wurde er in die sehr besuchte Malerschule des Pietro Perugino geschickt. Er war sein glücklichster Nachfolger, indem sein reicher heller Geist bald nicht nur alle seine Mitschüler, sondern auch seinen Meister durch höhere Geisteskräfte verdunkelte.

Sein Ruhm verbreitete sich immer mehr, er wurde von Papst Julius dem Zweiten nach Rom berufen, womit seine so glänzende Laufbahn anfing. Nach seiner Ankunft in dieser Stadt malte er (angeblich im Jahre 1507)

eines der Zimmer oder sogenannten Stanzen im vaticanischen Palaste. Seine Werke erregten solche Bewunderung, daß alle anderen schon vollendeten Fresco-Gemälde auf Befehl Leo's des Zehnten abgenommen werden mußten. Nur ein einziges blieb stehen, das des Pietro Perugino, welches der Künstler aus Liebe und Achtung für seinen Meister erhalten wissen wollte. Zu Raphaels vorzüglichsten Werken wurden jene gerechnet, die sich in dem Zimmer und der Loggia des damaligen reichen Aufsehers der päpstlichen Finanzen unter Julius dem Zweiten und Leo dem Zehnten im Palaste des Agostino Ghighi befanden; der Palast kam später an das Haus Farnese. *) Diese Gemälde stellen die Fabel von Amor und Psyche und den Triumph der Galatea vor, hatten aber schon früher gelitten und sollen von andern Meistern restaurirt worden seyn. Die Loggien, mit der sogenannten Bibel von ihm gemalt, zogen ebenfalls die größte Bewunderung auf sich.

Die Regierungen der Päpste Julius des Zweiten und Leo des Zehnten wurden für die schönen Künste das goldene Zeitalter genannt: denn diese Päpste hatten sich bestrebt durch freigebige Belohnungen Kunsttalente zu wecken. Raphaels letztes unsterbliches Werk war die Verklärung Christi — ein Bild, das von dem Cardinal Julius de Medicis, nachherigem Papste Clemens dem Siebenten, um 655 Ducaten bestellt worden, und für seine erzbischöfliche Kirche zu Narbonne in Frankreich bestimmt war. Der plötzliche Tod Raphaels bewog den Cardinal dieses letzte Meisterwerk des großen Künstlers der Kirche S. Pietro Montario zum Geschenke zu machen.

---

*) Siehe Bayle Dict. Art. Ghighi.

In den Compositionen war Raphael einzig in seiner Art und eigener Schöpfer seiner Größe; vorzüglich groß war er in der Kunst jeder Figur den der Handlung angemessensten Charakter so wie den edelsten Gefühls-Ausdruck zu geben.

Wie sehr contrastirt nicht dieses Zeitalter mit jenem des Verfalls der griechischen Kunst, wo sich die edelsten, dem reinsten Sinn für Religion entsprossenen Denkmale im Schooße der Barbarei endlich gleichsam selbst überlebten! Mit der glücklichen Wendung in religiöser und kirchlicher Beziehung und mit dem glücklichen Erscheinen Raphaels in dem sogenannten goldenen Zeitalter der Kunst begann auch das eifrige Streben, das Studium selbst zu höherer Vollkommenheit zu erheben. Und in der That gewann alles einen höheren Schwung, seit die Künstler anfingen die ewigen Meister zu betrachten und verstehen zu lernen.

Unter Raphaels Schülern ist Giulio Pippi, genannt Giulio Romano (geb. 1492, gest. 1546), als der würdigste und als sein auserwählter Schüler anzusehen. Er war beständig um Raphael, soll aber nach dessen Tode, sich selbst überlassen, in der Fülle seiner ihn nicht selten zu Ausschweifungen und Manieren verleitenden feurigen Einbildungskraft manchmal ausgeartet seyn. Giulio vollendete unter Clemens dem Siebenten den großen Saal des Constantin; unter demselben Papste verließ er Rom.

Andere Schüler Raphaels waren: Gianfrancesco Penni, unter dem Namen il Fattore bekannt, der gleichfalls vorzügliche Werke lieferte, und Giovanni Nanni da Udine, auch Pietro Buonaccorsi, Pierino del Vaga genannt, und andere.

Ein harter Schlag traf nach Raphaels Tode die römische Kunst durch das im Jahr 1521 erfolgte Ableben Leo's des Zehnten. Die von Raphael noch unvollendeten Werke wurden indeß, unter der Aufsicht des Giulio, von Fattore und Nanni fortgesetzt; allein der folgende Papst Adrian der Sechste ließ die Arbeiten im Vatican plötzlich unterbrechen, und so zerstreute sich die Schule Raphaels. Als jedoch der Cardinal Julius von Medicis unter dem Namen Clemens der Siebente zum Papste gewählt wurde, fing die römische Kunst von neuem zu blühen an. Indessen entspann sich unter diesem Papste ein Krieg, wodurch die Künste abermals unterbrochen wurden, und welcher Verheerungen, Pest und selbst die Plünderung Roms im Jahre 1527 zur Folge hatte.

Während sich auf der einen Seite die Schule Raphaels fortpflanzte, erhob sich in Florenz mit Michel Angelo Buonarotti, durch seinen vielbewegten, wie die Geschichte sagt mehr göttlichen als menschlichen Geist, eine stürmischere Schule, die von seinem eigenen verschlossenen wilden Gemüthe erzeugt wurde und die durch Raphael gepflanzten edlen Gefühle ächter Kunst umzuwälzen drohte.

Sein großer Ruf verschaffte ihm vom Papst Julius dem Zweiten Aufträge zu Aufführung von Kunstwerken in Rom. Buonarotti's eigenthümlicher Geist und Charakter waren bekannt; er schaffte mehr Werke der Bewunderung als des Gefallens; in seiner Auffassung und Nachbildung der figürlichen Darstellungen suchte er nicht das Gewöhnliche; er forschte nach den kleinsten Theilen in der Maschine des nackten menschlichen Körpers, um sie in Bewegung zu setzen, und suchte die ganze

Verkettung der Muskeln und Nerven des Menschen mit Hintansetzung des Schönheits- und Anmuthsgefühls und einer edlern Farbengebung darzustellen. Sein Leben war ein sehr thätiges. Buonarotti's größtes Werk ist unstreitig sein erstaunungswürdiges Gemälde vom jüngsten Gerichte. (Er starb 1564, 44 Jahre nach Raphael.)

Hierauf hatten sich Parteien gebildet, die in verschiedenen Manieren arbeiteten, bis sich im Anfange des siebenten Jahrhunderts die Schule der Carracci in Rom verbreitete, welche durch Errichtung von Akademien dem Verfalle der Kunst entgegen zu wirken bestrebt war. Die besten Künstler aus Rom oder aus dem Kirchenstaate, welche damals in dieser Schule gebildet wurden, waren: Giov. Angelo Canini, der zu den gelehrten Künstlern gehört, Schüler des Dominichino, Giandomenico Luigi ꝛc., Giambattista Michelini, Simone von Pesaro, alle von Guido gebildet; Andrea Sacchi, Giovanni Battista Speranza und Giambattista mit dem Zunamen il Sassoferrato ꝛc.

Unter den Historienmalern wird Federico Baroccio oder Barozzi (geb. 1528 — gest. 1612) als großer Künstler gerühmt. Er copirte viel nach Tizian, malte in Raphaels Style, und machte sich in der Folge die anmuthigsten Darstellungen Correggio's in hohem Grade eigen. Er malte für seine Vaterstadt Urbino die heilige Cäcilia, einen heiligen Sebastian und andere Bilder.

Pompeo Girolamo Batoni (geb. zu Lucca im Jahre 1708 — gest. in Rom 1787) kam in seiner Jugend nach Rom und studirte den Raphael. Er hatte für Porträtmalerei entschiedenes Talent, und leistete auch im historischen Fache Vorzügliches.

Anton Raphael Mengs.

Geb. 1728 — gest. 1779.

Dieser Künstler wurde zu Aussig in Böhmen geboren. Sein Vater war Miniatur- und Emailmaler, und wohnte mit seiner Familie 1741 in Dresden, von wo er seinen Sohn Anton Raphael, durch dessen große Anlagen für die Kunst ermuntert, nach Rom schickte. Hier studirte er den Michel Angelo und Raphael, und blieb drei Jahre. Als er mit seinem Vater nach Dresden zurück kam, bewilligte ihm sein König August der Dritte 600 Rchsthlr. Gehalt, worauf er wieder nach Rom ging und seine Studien erneuerte. Gegen Ende des Jahres 1749 kehrte er nach Dresden zurück, und ward mit 1000 Rchsthlr. Gehalt Hofmaler. Die großen Verdienste dieses Künstlers sind zu sehr bekannt, als daß es nöthig wäre eine weitere Erörterung derselben beizufügen. Mengs ging im Jahre 1752 zum drittenmale nach Rom, wo er in Auftrag Cardinal Alessandro Albani's in einem Saale den Apollo mit den Musen malte.

Als Mengs den Entschluß faßte in Rom zu bleiben, erhielt er von König Karl dem Dritten von Spanien einen Ruf mit 2000 Dublonen Jahresgehalt nebst freier Equipage u. s. w.; er nahm dieses Anerbieten an, und ging ihm Jahre 1761 dahin ab. Dort malte er für den König mehrere Säle, welche die größte Bewunderung auf sich zogen. Da er mit Arbeiten überhäuft wurde, begab er sich seiner Gesundheit wegen abermals nach Rom, vollendete hier mehrere Gemälde, kehrte dann wieder nach Spanien zurück und arbeitete mit größter Anstrengung. Sein letztes Werk für den

König war eine Verkündigung, die er jedoch nicht mehr vollenden konnte. Er starb im Jahre 1779. Mengs war auch Schriftsteller, und machte sich in dieser Hinsicht gleichfalls verdient. Hiemit wollen wir die römische Schule beschließen, dagegen die florentinische Schule noch kurz berühren.

Die Malerei in Toscana oder die florentinische Schule.

Die Künste in den Städten Siena, Pisa, Cortona, Arezzo, Florenz, Lucca ꝛc., welche Städte wir unter Toscana vereint verstehen, mögen ursprünglich auch in jenem Zustande gewesen seyn, in welchem sie in den heroischen Zeiten des Mittelalters in Italien im allgemeinen sich befanden.

In einer oder der andern Stadt mögen wohl die religiösen und bürgerlich-republicanischen Zustände, die Folge eines blühenden Handels, eine baldige Entstehung der Künste hervorgerufen und deren Vervollkommnung befördert haben; indessen war der Gemeingeist für Kunst zuerst bemüht öffentliche Denkmäler der Baukunst zu errichten.

In dem Zeitraume von 1000 bis 1300 sollen in Toscana deren viele errichtet worden seyn.

Die Domkirchen zu Lucca, Fiesole, Pisa, Siena, Arezzo u. a. wurden in der blühenden Epoche dieser Republik gebaut. *)

Zu den ältesten Denkmälern der toscanischen Malerei wird das berühmte Christusbild in der Dreieinigkeits-

*) Della Valle in seiner Vorrede zur neuen Ausgabe des Vasari. T. 1. p. XXXIII.

Kirche zu Florenz gerechnet, das auf Leinwand gemalt und auf ein hölzernes Kreuz aufgeklebt ist; es soll sich schon seit dem Jahre 1003 dort befinden. Wir wollen im übrigen die für die Malerei unbedeutenden Ergebnisse übergehen, und auf die Malerei im Wesentlichen unser Augenmerk richten.

Giovanni Cimabue.

Geb. 1240 — gest. 1300.

Welche Provinz in Italien sich des ältesten Malers rühmen könne, lassen wir dahingestellt. Die Geschichte bezeichnet Cimabue aus Toscana als den Fortpflanzer und Vater der neuen Kunst, und als Vorgeher und Lehrer des Giotto. Er soll der erste gewesen seyn der, wie früher erwähnt, die griechische steife Manier abgelegt und die Figuren in richtige Proportion gebracht, sie belebt und gerundet hat.

Zu den Zeitgenossen Cimabue's wird Ugolino von Siena, Urheber des berühmten Bildes in Orsan Michele,*) und Gaddo Gaddi gezählt.

Giotto war der Sohn eines Bauern und zum Viehhüten bestimmt. Cimabue bemerkte ihn, wie er eben eines seiner Schafe auf eine Steinplatte zeichnete, und bestimmte seinen Vater ihm diesen Knaben zu überlassen. Er nahm ihn mit nach Florenz, wo er sich so schnell entwickelte, daß er durch seinen Geist und durch die ihm und seinen Werken eigenthümliche Anmuth bald nicht nur alle seine Mitschüler, sondern auch seinen Meister selbst übertraf.

---

*) Riche Notizie Istoriche delle chiese fiorentine etc. T. I. p. 5 u. s. f.

Leonardo da Vinci.

Geb. 1444 — gest. 1519.

Dieser große Geist glänzt in der Geschichte unter der Zahl der Künstler als ein Stern erster Größe. Er soll der natürliche Sohn eines Ser Pietro, Notarius della Signoria, und nach Angaben im Jahre 1444 in dem Flecken Vinci bei Florenz geboren seyn, wo er bei Andrea del Barocchio Unterricht erhalten, aber in kurzer Zeit nicht nur über seine Mitschüler, sondern auch über seinen Meister den Sieg davon getragen habe. — Wie man sagt, hat er sich in seiner Jugend mit dem glücklichsten Erfolge vielen, kaum mit einander vereinbaren Studien, als Plastik, Malerei, Skulptur, Anatomie, Architektur, Geometrie, Mechanik, Musik und Poesie gewidmet, und alle diese Gegenstände gründlich verstanden und ausgeübt. Neben diesen Kenntnissen habe er eine seltene Schönheit und Stärke des Körpers besessen. Im Jahre 1482 bekam er vom Herzog von Mailand, Ludovico Maria Sforza, il Moro genannt, den Ruf als Stifter und Vorstand einer Zeichnungs-Akademie. Er verfertigte für den Herzog mehrere Gemälde, unter denen das berühmte Abendmahl im Refectorium der Dominicaner Sta. Maria delle Grazie sich vorzüglich auszeichnet und allgemein bekannt ist. (Leonardo hat mehrere Schriften über Kunst geschrieben.) Seine vorzüglichsten Schüler waren: Cesare da Sesto, Bernardino Luvino, Andrea Salaino, Francesco Melzo.

Baccio (Bartolommeo) della Porta, der ebenfalls unter seine besten Schüler gehört, ward im Jahre 1469 bei Florenz geboren. In der Kunstgeschichte ist er vorzüglich unter dem Namen Fra Bartolommeo di S. Marco

bekannt, indem er sich unter diesem Namen als Dominicaner einkleiden ließ. Nachdem er im Kloster mehrere Jahre lang die Kunst vernachlässigt, wandte er sich ihr endlich wieder mit erneuertem Eifer zu und schloß mit Raphael, der ihn in Florenz seines vortrefflichen Talentes wegen besuchte, vertraute Freundschaft.

Andrea del Sarto.

Geb. zu Florenz 1488 — gest. 1530.

Sein eigentlicher Name ist Andrea Vannucchi; in der Kunstgeschichte ist er aber fast nur unter obigem Namen bekannt.

Während seiner Jugendjahre in der Erziehung vernachlässigt, kam er später zu Piero di Cosimo, studirte die Werke Leonardo's und Michel Angelo's, und erlangte in kurzer Zeit durch seine Werke, die ihn den besten Künstlern der florentinischen Schule an die Seite setzen, großen Ruhm. Sein bester Freund und Mitarbeiter war Marcantanio Franciabigi, und unter andern auch Vasari sein Schüler.

Der Leichnam Christi mit der heiligen Jungfrau und einigen Heiligen auf der Tribune in der herzoglichen Galerie zu Florenz wird als eines der vortrefflichsten Werke Andrea's bezeichnet.

Er kam 1518 nach Frankreich, kehrte aber später wieder nach Italien zurück, und starb in Florenz im Jahre 1530 an der Pest.

Michel Angelo Buonarotti.

Geb. 1474 — gest. 1564.

Da von dem großen Talente und der Genialität dieses in jeder Hinsicht ausgezeichneten Künstlers schon

oben bei der römischen Schule die Rede gewesen, so begnügen wir uns hier mit einigen wenigen Notizen über ihn.

Buonarotti wurde im Flecken Caprese geboren. Er zeigte schon in frühester Jugend entschiedenen Hang und Talent zur Kunst.

Erster Lehrer war ihm der Maler Domenico del Ghirlandajo, dann der Bildhauer Bertoldo, welchem Lorenzo von Medicis die Aufsicht über ihn anvertraut hatte.

Schon im vierzehnten Jahr hatte er den Kopf eines alten Satyrs in Marmor copirt, und so bildete er sich nach und nach zu jener Größe als Maler, Bildhauer und Architekt, in der wir ihn kennen und bewundern. (Raphael war neun Jahre jünger als Michel Angelo.)

Giorgio Vasari.

Geb. zu Arezzo im Jahre 1512 — gest. 1574.

Vasari war zuerst Schüler des Andrea del Sarto, später ward er Schüler, treuer Anhänger und Lebensbeschreiber Michel Angelo's. Vasari war als Maler, Architekt und Schriftsteller vortrefflich. Durch seine Werke über die Kunst, durch die Lebensbeschreibungen der Maler, Bildhauer und Architekten, von Cimabue bis auf seine Zeiten, hat er sich unsterblichen Ruhm erworben. — Lanzi nennt von Vasari, außer den schönen Gemälden im Palaste, die Empfängniß der heiligen Jungfrau in der Apostelkirche zu Florenz.

Die Schüler Vasari's und die vielen nun folgenden Maler zu bezeichnen, würde bei den Gränzen die wir uns gesteckt, zu weit führen. Wir wollen also die florentinische oder toscanische Malerschule beschließen, und sogleich zur letzten italienischen Schule übergehen.

Die Malerei in Venedig und in dessen Gebiet.

Wir beginnen zuerst mit der Malerei in Venedig, als dem Mittelpunkte selbst, bevor wir auf andere Provinzen übergehen, die entweder durch Eroberungen oder durch freiwilligen Anschluß an Venedig kamen, und von diesem mit dem Namen des festen Landes bezeichnet wurden. In einem republicanischen Staate, wie Venedig, finden jedoch die Künste jenen Schutz und jene Förderung und Unterstützung nicht, wie sie bei verschiedenen selbständigen Fürsten, folglich auch bei verschiedenem Geiste und Geschmack aufgenommen und gepflegt werden.

Die Stellung der Dogen gegenüber der Kunst war besonders in den letzten Jahrhunderten von der Art, daß keiner die Macht besaß die Künste in besondern Schutz zu nehmen. Der Senat beschützte sie oder wollte sie gemeinschaftlich beschützen, kein einzelnes Glied konnte eine besondere Macht ausüben.

Die Mitglieder dieser aristokratischen Versammlung wollten keinem einzelnen ein Verdienst in solcher Beziehung einräumen, sondern der ganze Senat mußte seine Zustimmung zu solchen Unternehmungen oder Förderungen geben. Inzwischen gab es viele adelige und andere reiche Familien, welche Gemälde-Sammlungen anlegten und Malereien fertigen ließen, aber für öffentliche Kunstwerke wurde von der Verwaltung im wesentlichen nichts gethan. Doch war jeder Doge verpflichtet sein Bild in Lebensgröße malen zu lassen, und es im Saale des großen Rathes aufzubewahren; ferner mußte jeder Doge dem Collegium der Senatoren ein Gemälde schenken, und einen mit seinem Wappen versehenen Schild malen

lassen, welcher am Eingange des Dogen-Saales aufgehängt wurde.

Unter denjenigen Dogen unter welchen wesentliche Kunstwerke entstanden, nennt die Geschichte, der Zeitfolge nach, Pietro Orseolo 976, Vitale und Faliero 1084, Domenico Morosini 1148, und unter andern den Marco Foscarini im Jahre 1762, der ein liebevoller und kenntnißreicher Mann gewesen seyn soll.

Schon seit dem Jahre 697 besaß die Republik ein Oberhaupt, und im Jahre 812 wurde in Venedig selbst Angelo Patriziaco zum Dogen erwählt.

Unter dem zweiten Dogen, Giustiniano, wurden die irdischen Ueberreste des Evangelisten Marcus aus Alexandrien in Aegypten nach Venedig gebracht, und ihm zu Ehren ein Tempel (St. Marcus-Kirche) errichtet, der aber im Jahre 976 in dem Volksaufstande gegen den Dogen Pietro Candiano nebst vielen anderen Gebäuden, die mehr oder weniger zerstört wurden, auch Schaden erlitt. Im darauffolgenden Jahre wurde Pietro Orseolo zum Dogen erwählt; er ließ die öffentlichen Gebäude und vorzüglich die St. Marcus-Kirche wieder herstellen, und von dieser Zeit an soll die Kunst in Venedig in Aufnahme gekommen seyn. *) Die St. Marcus-Kirche ist, wie man sagt, eine getreue Copie der ehemaligen weltberühmten Sophien-Kirche zu Konstantinopel und soll im Jahre 1070 unter dem Dogen Domenico Selvo angefangen, im Jahre 1084 vollendet und eingeweiht worden seyn.

---

*) Francesco Sansovini Venezia descritta in XIV. libri. Venez. 1581. 4.

Mit Guariento, einem Paduaner, der um das Jahr 1360 gelebt, fängt die Geschichte der venezianischen Maler an. *)

Unter den vielen, die bis zu den nächst zu erwähnenden Künstlern entstanden, und die wir des Raumes wegen übergehen, da wir nur die vorzüglichsten Meister herauszuheben beabsichtigen, verdient vor allen erwähnt zu werden:

Andrea Mantegna.

Geb. 1431 — gest. 1506.

Dieser Künstler soll nach einigen Schriftstellern in Mantua geboren seyn, und dort das Bürgerrecht erhalten haben. Allein nach bestimmteren Nachrichten ist er von Padua gebürtig, von dem dortigen Meister Squarcione unterrichtet, und seiner Talente wegen von ihm sogar adoptirt worden. — Sein Meister ließ ihn nebst andern Schülern fleißig nach abgeformten Antiken zeichnen und malen; sein Talent entwickelte sich so schnell, daß ihm schon in seinem siebenzehnten Jahre ein großes Altarbild für die Kirche der heiligen Sophie zu Padua übertragen wurde, wo er später in die Dienste des Marchese Ludovico Gonzaga trat, der ihn mit allen Ehren empfing, und wo er eine große Schule errichtete. In dieser Zeit malte er nebst vielen andern Werken ein umfangreiches Bild mit außerordentlichem Beifall, den Triumph des Julius Cäsar — ein Gemälde, welchem, um es würdig betrachten zu können, zuerst zu St. Se-

---

*) Ridolfi Le maravigli dell' arte, o vero le Vite degl' illustri pittori Veneti e dello stato etc. T. 1. 11. Venez. 1648. 4.

bastian, jetzt Bugadare benannt, in Mantua ein eigener Palast gebaut wurde. Später soll es in die Galerie des Hofes gekommen, bei der Eroberung und Plünderung im Jahre 1630 aber mit anderen Schätzen verschwunden, und später im Hamptoncourt bei London im königl. Palaste wieder aufgefunden worden seyn.

Andrea, von Ludovico Gonzaga zum Ritter ernannt, wurde vom Papste Innocenz dem Achten nach Rom berufen, um im Belvedere zu malen, wo seine Gemälde noch gut erhalten seyn sollen. — Das sechzehnte Jahrhundert brachte auch viele unsterbliche Künstler in Friaul hervor. Dahin gehören Johann v. Udine (sein Familien-Name war Giovanni Nanni), Pellegrino von S. Daniello, Giov. Antonio Regillo, Pordenone genannt, und der unsterbliche Tizian.

Die große Epoche in der allgemeinen Geschichte der venetianischen Schule wird eigentlich eröffnet mit

Giorgio Barbarelli.

Geb. 1477 — gest. 1511.

Giorgio, aus Castelfranco gebürtig, wurde seiner äußern Vorzüge wegen Giorgione von Castelfranco genannt. Er kam als Knabe in die Schule des Johann Bellini, der seine großen Fortschritte und sein ungemeines Talent bald mit Eifersucht wahrnahm und ihn deßhalb aus seiner Schule entließ.

Giorgione sah sich daher genöthigt in seine Vaterstadt zurückzukehren, wo er sich begnügen mußte untergeordnete Gegenstände zu malen.

In Venedig bemalte er die Vorderseite eines Hauses mit Figuren — eine Arbeit welche sehr gefiel und ihm

mehrere Aufträge verschaffte. Durch seinen Fleiß schwang er sich zu jener Kunsthöhe empor, die man an ihm bewundert.

So selten Giorgione's Gemälde sind, findet man doch in den Galerien Deutschlands mehrere seiner vorzüglichen Bilder. Der Herzog von Braunschweig soll u. a. ein Gemälde von ihm besitzen, Adam und Eva in Lebensgröße darstellend, welches zu den trefflichsten Werken dieses Meisters gehört. An ihn reiht sich von den drei Häuptern der venetianischen Schule zuvörderst an

Tiziano Vezellio.

Geb. 1477 — gest. 1576.

Tizian wurde zu Pieve an der Gränze von Friaul geboren; er bekam durch den berühmten Lehrer Giov. Batista Egnazio eine gelehrte Erziehung, doch neigte sich sein Geist und Talent bald zur Kunst. Sein Vater schickte ihn nach Venedig in die Schule des Johann Bellin, wo er sich so rasch entwickelte, daß er schon in frühester Jugend als selbständiger Künstler mehrere Altarbilder malte. Seinen ersten Ruhm erwarb er durch einige Frescogemälde in Venedig an dem Waarenlager der Deutschen. (Die Fronte am Canal malte Giorgione.) Später ging er nach Ferrara zu dem ersten Herzoge Alphonso, für den er neben andern Gemälden mehrere Vorstellungen von Bacchanalien aufs vorzüglichste malte. In dieser Zeit schuf er das berühmte Bild, bekannt unter dem Namen „der Zinsgroschen."

Im Jahre 1530 machte Tizian eine Reise zur Krönung Kaisers Karl des Fünften nach Bologna, und malte den Kaiser. Im Jahre 1532 begab er sich, um

den Kaiser aufs neue zu malen, abermals dahin, worauf er zum Ritter und Pfalzgrafen ernannt wurde. Lebensgroße Porträts malte er mit außerordentlicher Meisterschaft.

Als Tizian nach Venedig zurückkam, fertigte er daselbst mehrere vorzügliche Bilder, und man bezeichnet ihn in der Geschichte auch als denjenigen der zuerst der Landschaftsmalerei eine höhere Bahn eröffnet habe. Die meisten seiner damals in Venedig gefertigten Bilder wurden durch eine Feuersbrunst zerstört.

Auch nach Deutschland machte Tizian eine Reise und erhielt viele Aufträge. Von ihm besitzen die Galerien Wien, München und namentlich Dresden mehrere ausgezeichnete Werke, die wie Tizians Name überhaupt hinreichend bekannt sind. Er starb in seinem neunundneunzigsten Lebensjahre an der Pest und wurde in der Kirche de Frari zu Venedig begraben.

Gio Antonio Licinio oder Regillo von Pordenone.

Geb. 1484 — gest. 1540.

Antonio Licinio, der seinen Namen in Regillo veränderte, sagt die Geschichte, war ebenfalls ein großer Künstler, der sich an der reinsten Quelle der Natur zu einer hohen Kunststufe heranbildete und dessen Gemälde allgemein bekannt und beliebt sind.

Giacomo Robusti, genannt il Tintoretto.

Geb. 1512 — gest. 1594.

Er war der Sohn eines Tuchfärbers in Venedig, wo er noch sehr jung in die Schule Tizians kam, der ihn

aber aus Eifersucht über sein so entschiedenes Talent durch seinen Schüler Girolamo Danto unverzüglich entließ. Robusti studirte Michel Angelo's Zeichnungen und Tizians Farbe, und er ist es der die Worte „Tizians Farbe und Angelo's Zeichnung" über die Thüre seines Arbeitszimmer schrieb.

Tintoretto war ein geistreicher Künstler, und besaß, wie man sagt, eine Fertigkeit und Gewandtheit im Malen die alle Erwartungen übertraf und die kein andrer in solchem Grad erreichte. Sein Geist riß ihn zu schneller Arbeit hin, weßwegen ihm auch der Beiname il Furioso, il Fulmine di pennello, beigelegt wurde. Er malte in Fresco und in Oel so viele Werke, daß man sie zu beschreiben weder Anfang noch Ende finden würde. Tintoretto's zwei größte, umfang- und geistreichste Schöpfungen in der Kirche Sta. Maria dell' Orto sind, nach Vasari, das jüngste Gericht, dessen Auffassung der Art ist, daß es in dem Beschauer den Eindruck der Furcht und des Entsetzens hervorruft, dann das Gegenstück hiezu, die Anbetung des goldenen Kalbes, das von gleich geistreicher Behandlung zeugt.

Paolo Cagliari, Paul Veronese genannt.

Geb. 1532 — gest. 1588.

Der Name Veronese wurde diesem Künstler beigelegt weil er aus Verona gebürtig, wo sein Vater Bildhauer war. Paul hatte aber mehr Neigung zur Malerei, und kam zu Antonio Badile in die Schule, bei dem er solche Fortschritte machte, daß er bald seinen Meister übertraf. Er ging dann mit mehreren veronesischen Künstlern nach Mantua zu Cardinal Hercules Gonzaga, wo

ihm im Dom mehrere Arbeiten übertragen wurden. Sein Ruhm verbreitete sich immer mehr, und er erhielt den Auftrag im Palaste des Dogen ein großes Bild zu malen: Kaiser Friedrich den Ersten darstellend wie er den Papst Alexander den Dritten als Oberhirten anerkennt — ein Gemälde das zu den vorzüglichen Werken Paolo's gerechnet wird. Seine Werke gefielen im allgemeinen so sehr, daß ihn die Procuratoren mit einer goldenen Ehrenkette beschenkten. Sein fruchtbarer, edler Geist schuf außer vielen andern Oel- und Frescogemälden insbesondere vier Gemälde, Gastmähler vorstellend, welche als Meisterstücke seiner Kunst, besonders in der Behandlung des Helldunkels anerkannt sind. In den deutschen Galerien befinden sich viele Werke von diesem Meister.

In gleicher Weise, wie sich die venetianische Kunst von ihrem Anfang an bis in die Zeit der vier großen Meister: Tizian, Bassano, Tintoretto und Paul Veronese, zur größten Vollkommenheit ausbildete, ebenso sank sie auch nach und nach wieder und immer tiefer herab. Die spätern Maler studirten weder die Natur, noch die Antiken. Ihre Bemühungen waren nur noch darauf gerichtet, des einen oder des andern vorausgegangenen Meisters Manier sich anzueignen, und so verschwand in der Kunst Natur, Ausdruck und Grazie. Nicht allein die Formen, sondern auch die Draperien wurden vernachlässigt, und entweder mit Affectation oder mit größter Nachlässigkeit behandelt. Ihre Werke zeugten durchgängig von Mangel an Studium und trugen bloß das Gepräge einer angenommenen Praktik. Als der erste

der diesen Weg eingeschlagen, wird Giacomo Palma der Jüngere bezeichnet.

Die vielen andern Maler, die sich in der venetianischen Kunstgeschichte in diesem Zwischenraume noch vorfinden, übergehen wir und führen zum Beschlusse dieser Kunstepoche nur noch einige derjenigen an, deren Gemälde auch in deutschen Galerien anzutreffen sind.

Carlo Loth, genannt Carlott.

Loth war aus München, nicht wie einige glauben aus Venedig; sein Vater Johann Ulrich Loth hatte sich aus München nach Venedig begeben, wo er bei Sarazino Unterricht erhielt und im Jahre 1660 starb. Karl soll von seinem Vater unterrichtet worden seyn. Eines der besten Gemälde Karl Loths soll sich bei den Dominicanern in Bergamo befinden. In den Galerien München, Wien und Dresden sind ebenfalls Gemälde von ihm vorhanden.

Ferner werden die Namen: Giovanni Batista Piazetta, Giovanni Tiepolo u. a. in der venetianischen Kunstgeschichte rühmlichst erwähnt.

Malerei in der Lombardei.

Es ist bekannt, wie das unglückliche Italien von verschiedenen Völkern überzogen und verheert wurde — ein Loos das auch diese Provinz traf. Nachdem Westgothen, Hunnen, Vandalen, Heruler und Ostgothen in kurzer Zeit mehrmal eingedrungen, waren die Langobarden mehrere hundert Jahre im Besitze von Italien. Der erste König war Alboin. Er drang im Jahre 568 mit seinem Heere über die Alpen ein, und nahm nach und

nach alle am Po gelegenen Orte. Er verbreitete seine Eroberungen in Ligurien, Toscana, Umbrien, und starb 579.

Die eroberten Herrschaften und Fürstenthümer vertheilte er an seine Günstlinge, führte mit den Statthaltern oder Exarchen von Ravenna heftige Kriege und gab dem ganzen Lande den Namen Langobardei (Lombardei). Sein Sohn Autari bestieg im Jahre 584 den Thron, er bestätigte mit Vorbehalt der Oberherrschaft gegen einen Eid der Treue die Schankungen seines Vaters, und wählte Pavia zur Residenz. Arivald erweiterte im Jahre 641 sein Reich von den cottischen Alpen bis zur Stadt Luni in Toscana; es entstanden große Zwistigkeiten zwischen den Exarchen und den langobardischen Königen, häufig von den Päpsten veranlaßt.

Stephan der Zweite ersuchte den König Pipin von Frankreich mehreremal um Hülfe, die er nie versagte, und der auch öfters nach Italien kam. Von dieser Zeit, vom Jahre 756 an begründete sich die weltliche Herrschaft der Päpste. Im Jahre 772 nahm Desiderius, König der Langobarden, dem Papste Adrian dem Ersten Ferrara, Comachio und Faenza. Der Papst suchte abermals Hülfe bei dem fränkischen Könige Karl dem Großen, und bewirkte dadurch die Zerstörung des langobardischen Reiches. Karl der Große kam nach Italien, und eroberte nicht nur Pavia, sondern nahm auch den Desiderius selbst gefangen, und vergrößerte so sein großes Reich noch mehr. Den bald darauf gestörten kirchlichen Frieden stellte Heinrich der Dritte in Italien wieder her. Indessen entstanden in Folge der Wahl des fränkischen Herzogs Konrad des Dritten zur Kaiserwürde und der Feindschaft welche diese Wahl zwischen ihm und dem Herzog von Bayern und Sachsen, Heinrich dem Stolzen,

erzeugte, neue Unruhen, durch die allmählich zwei Hauptparteien in den Vordergrund traten: die Welfen und die Waiblinger, oder Guelfen und Ghibellinen.

Mehrere Städte in Oberitalien, Lodi, Mailand, Parma, Cremona, Pavia, Modena, Mantua, Ferrara, Bologna, schlossen gegen Friedrich den Ersten ein Bündniß, das besonders Papst Leo der Dritte beförderte, sich aber in Folge des Constanzer Friedens wieder auflöste, um später unter dem Namen der lombardischen Gesellschaft hervorzutreten und viel Blutvergießen zu veranlassen. Endlich wurden die verbündeten Städte und die Factionen die sich gebildet hatten, von den Kaisern zum Gehorsam gebracht; erstere erhielten kaiserliche Vicarien. Matteo Visconti behielt Mailand, Ghiberto von Correggio Parma, und Passerino Bonacolsi Mantua, Can della Scala Verona. Diese inneren Zerrüttungen und Kämpfe wurden die Ursache der Zersplitterung Italiens in so viele verschiedene Provinzen, wie sie sich bis auf Rudolph von Habsburg, den die Städte des lombardischen Bundes als Oberhaupt des Reiches und als König von Italien anerkannten, allmählich ausbildete. Welchen nachtheiligen Einfluß die verschiedenen Umwälzungen in diesem Theile Italiens auf die Kunst ausübten, kann man sich leicht denken, und darum war es auch nothwendig die politischen Zeitläufte kurz zu berühren, um dadurch die in diesem Theile Italiens entstandenen verschiedenen kleinen Kunstepochen und Kunstschulen anschaulicher zu machen, und um in das Ganze klaren Zusammenhang zu bringen. In diesem gesammten italienischen Bezirke läßt sich Kunst und Kunstgeschichte nicht in Einem Punkte erfassen, wie es im übrigen Italien, in Rom, Venedig und Toscana der Fall war.

Die Geschichte der Malerei in diesen Landstrichen ließ sich also nicht so behandeln wie jene, weil hier keine mächtige Hauptstadt als Sammelplatz und Anhaltspunkt für die Kunst vorhanden ist.

Unter Lombardei soll hier Bologna und die umliegenden Gegenden von Imola und Cento, die Herzogthümer Ferrara, Modena, Reggio und Correggio, oder die Staaten des Hauses Este, endlich die Herzogthümer Parma, Mantua und Mailand verstanden werden. Um nicht zu weitläufig zu werden und den Künstler nicht zu ermüden, wollen wir ohne alle weitere Erörterung nur die Hauptzüge für die Malerei ausheben, die verschiedenen Provinzen und Städte anführen, die vorzüglichsten Maler und ihre vorzüglichsten Werke nebst andern interessanten Zügen kurz zusammengefaßt mittheilen, über Ferrara aber, wo die Kunstgeschichte im wesentlichen nichts darbietet, schweigen und zur

Malerei in Modena, Reggio, Parma, Mantua u. s. w. übergehen.

Es war vielleicht kein Theil von Italien durch Kriege und wechselnde Regierungen so hart bedrängt als diese Provinzen, die Karl der Große den Langobarden entriß.

Zu allem vorausgegangenen Ungemache kam noch der Streit der Päpste, der Kaiser und andern Fürsten so wie der Republik von Venedig um diese Länder, die endlich unter Marchese Obizo dem Zweiten im Jahre 1288 an das Haus Este kamen.

Die Geschichte führt hier natürlich den periodischen Stufengang der Malerei und der Maler fort; indessen

müssen wir, unserm Grundsatze getreu, diese Paragraphen übergehen und vor allem einen der vorzüglichsten Künstler jener Epoche aufsuchen und das Wichtigste über ihn mittheilen; wir meinen

Antonio Allegri, genannt Antonio da Correggio.

Geb. 1494 — gest. 1534.

Der Name dieses Künstlers ist mit goldenen Buchstaben in die Kunstgeschichte geschrieben. Seine Talente und sein Verdienst für die Kunst mehr anzupreisen, wäre eine unnütze Mühe, da sie hinreichend bekannt sind. So sehr aber sein Name auf der einen Seite in der ganzen Kunstwelt glänzt, so dunkel und ungewiß erscheinen auf der andern Seite die biographischen Notizen über ihn.

Man konnte über seinen Geburtsort, so wie darüber wo und wie er sich gebildet, nicht einig werden. Bracci behauptet, Correggio habe alles sich selbst zu danken. *) Nach Einigen ist er in Correggio selbst, nach anderen in dieser Gegend geboren; das Jahr seiner Geburt ist unbestimmt, sein Vater soll ohne weitere Angabe Pellegrino Allegri geheißen haben. Ob Correggio in Rom gewesen oder nicht, ist unermittelt.

Sein erstes Bild soll er im zwanzigsten Jahre seines Alters, im Jahre 1514, für das Minoriten-Kloster gemalt und hundert Zechinen dafür erhalten haben. Von den vielen Werken, die dieser geistreiche Künstler der Nachwelt hinterließ, wollen wir hier nur die interessan-

---

*) Zu der Vorrede zu seiner dissertazione sopra un Clipeo votivo etc. Lucca 1771. 4. p. 8.

testen berühren. — Als er im Jahre 1519 nach Parma kam, wurden ihm zwei Kuppeln übertragen: die eine in der Johanniskirche, die er im Jahre 1524 vollendete; die andere in der Domkirche, auf welcher die Himmelfahrt Mariens dargestellt ist, und für die ihm laut Vertrags von 1522 ungefähr 1000 Zechinen zugesagt wurden. Nach Mengs ist dieses die schönste Kuppel die je gemalt worden, die aber jetzt sehr beschädigt seyn soll.

Um diese Zeit soll Correggio um 400 Lire das berühmte Bild, den heiligen Hironymus, gemalt haben, für welches, wie man sagt, später der König von Portugal 40,000 Ducaten bot. Um dieses Gemälde für das Land zu erhalten, wandten sich die Bürger von Parma an Don Filippo, der es in die Domkirche bringen ließ.

Ein anderes berühmtes Bild, die Geburt Christi, ist unter dem Namen „die Nacht" bekannt. Den Geschichtschreibern zufolge ist es erst um das Jahr 1530 von Correggio vollendet worden. Es kam in die Kirche des heiligen Prosperus zu Reggio, und wurde in der Capelle Pratonieri aufgestellt; auf Befehl des Herzogs Franz des Ersten kam es in die Galerie zu Modena, und von dort später in die zu Dresden, wo sich auch die weltberühmte auf Kupfer gemalte Magdalena dieses Künstlers befindet. Im Jahre 1788 wurde dieses Bild bekanntlich mit zwei andern kleinen Bildern entwendet, aber in kurzer Zeit wieder beigebracht. Eben so berühmt wie die hier angeführten Gemälde sind Correggio's Darstellungen des Cupido. Alle Kunstkenner stimmen in den größten Lobeserhebungen über die Leistungen Correggio's überein, sie bewundern vorzüglich den Ausdruck und die Grazie an seinen Figuren, die Harmonie in seinen Bildern,

die geschickte Führung seines Pinsels, und namentlich seine ausgezeichnete Behandlung des Helldunkels.

Correggio soll frühzeitig, die einen behaupten in einem Alter von 40, die anderen von 44 Jahren gestorben seyn.

Seine zahlreichen Schüler übergehen wir hier und wenden uns nach Parma.

Francesco Mazzola, genannt il Parmigianino.

Geb. 1503 — gest. 1540.

Mazzola soll aus einer der ältesten Familien in Parma stammen, und sich durch Studien nach der Natur ohne Beihülfe eines Meisters so schnell zum Künstler gebildet haben, daß er schon in seinem sechzehnten Jahre ein Gemälde, die Taufe Christi, mit solchem Erfolg malte, daß dieses Bild die größte Aufmerksamkeit erregte. Später malte er eine Madonna mit dem Kinde, so wie den heiligen Hieronymus und den Bernardin von Feltri in Oel zur allgemeinen Bewunderung; sie sind im Klostergange della Nunziata in Parma aufbewahrt worden. Zu seinen schätzbarsten Arbeiten wird ein Gemälde in der Kirche des heiligen Petronius, den heiligen Rochus vorstellend, gerechnet, welches sogar Ludovico Carracci selbst zu copiren für würdig gehalten.

Mazzola malte auch in Bologna die berühmte Madonna della Rosa, ein Bild das früher im Hause Zani gewesen, jetzt aber in der Dresdener Galerie bewundert wird. Dieser Meister errichtete später in seiner Vaterstadt eine Schule, in der er viele Schüler und Künstler bildete und noch viele ausgezeichnete Werke lieferte. Er starb im Jahre 1540.

Hier wollen wir Mantua als den Geburtsort Virgils anzuführen nicht umgehen.

Die berühmtesten Künstler von Mailand, Cremona rc.

Gaudenzio Ferrari.

Geb. 1484 — gest. 1550.

Von diesem anerkannten Künstler, der in der Schule eines Andrea Scotto oder Scot seine Bahn begonnen, sich aber mit mehr Erfolg bei Pietro Perugino gebildet hat und in Valdugia geboren seyn soll, werden als die vortrefflichsten Werke betrachtet: die Taufe Christi in einer Kirche zu Modena; vor allen aber das Bild des heiligen Paulus, unter dem allgemeinen Namen „S. Paolo di Gaudenzio" bekannt; ebenso die Geburt Christi in der erzbischöflichen Galerie in Mailand, endlich die Darstellung des heiligen Abendmahls in der Kirche der Brüder von der Passion in Mailand, und eine Kreuzigung Christi in Varallo, welch' letztere besonders gerühmt wird.

Wir gehen hier gleich über zu

Francesco Raibolini, bekannt unter dem Namen Francesco Francia.

Geb. 1450 — gest. ?

Dieser aus Bologna gebürtige Künstler wird in der Kunstgeschichte den Künstlern jener Zeit, wo die größten Geister, ein Pietro Vanucchi in Rom, Leonardo da Vinci in Florenz, die Bellini in Venedig lebten, würdig gegenüber gestellt.

Mit sehr großem Ruhme spricht die Geschichte von zwei ihm folgenden Malern, von Francesco Primaticcio und von Pellegrino Pellegrini oder Pellegrino Tibaldi.

Wir kommen nun auf

Ludovico Carracci.

Geb. 1555 — gest. 1619.

Auch er war einer der größten Künstler jener Zeit; seine Werke sind allgemein bekannt und geschätzt. Sehr interessant zu lesen sind in der Kunstgeschichte die Biographien und der Verlauf der Kunstbahn der letzterwähnten drei Künstler. — Wir können uns jedoch auf keine Mittheilung einlassen, und kommen nun zu

Michelangelo Merigi, oder Amerigi da Caravaggio.

Von diesem Künstler sagt die Geschichte, er habe die Natur sklavisch nachgebildet, und dadurch allerdings das Gute gestiftet, daß die anderen Maler, die das Studium der Natur mehr vernachlässigt, hiezu angeeifert worden seyen. Amerigi's Charakter soll ungestüm gewesen seyn, und er soll seine Eigenheiten stets mit der Klinge in der Hand geltend zu machen gesucht haben. Er hinterließ in ihrer Art vorzügliche Kunstwerke.

Nun wollen wir noch drei ausgezeichnete Künstler kurz in Betracht ziehen, die von Carracci Unterricht erhalten haben, nämlich Guido, Albani und Zampieri.

Guido Reni.

Geb. 1575 — gest. 1642.

Ward in der Jugend von seinem Vater zur Musik bestimmt und unterrichtet. Sein entschiedenes Talent und seine Neigung zur Kunst bewogen aber den Vater

ihn in die Schule des Dionysius Calvart zu geben. Guido soll in früherer Zeit die Werke des Albrecht Dürer sehr vorgezogen und studirt, sich aber diese Malerei nicht angeeignet haben. Er verließ die Schule Calvarts und ging in die des Carracci über, blieb aber in seiner Manier immer originell.

Später begab er sich mit Albani und Zampieri, die ebenfalls Schüler des Carracci waren, nach Rom, um die dortigen Meisterwerke zu studiren. Er erwarb sich hier bald einen ausgezeichneten Ruf und viele Aufträge. Er malte u. a. für den Cardinal Borghese die berühmte Aurora in Fresco und erhielt dann eine Einladung nach Neapel, wo ihm seine Neider nach dem Leben strebten, weßhalb er unvermuthet wieder nach Bologna zurückkehrte. Unter seine vorzüglichsten Gemälde gehören die Geschichte des heiligen Benedictus im Kloster S. Michele in Rosa, welches unter dem Namen la Turbantina bekannt ist. Guido's Gemälde der Entführung Helena's durch Paris, für den König von Spanien gefertiget, haben Dichter besungen und Gelehrte hoch gepriesen. Guido besaß großes Talent für idealische Schönheiten, führte einen leichten und gewandten Pinsel, und hatte viel Glück, aber auch viele Neider.

Francesco Albani.

Geb. 1578 — gest. 1660.

Auch dieser Meister, der gleichfalls unter die großen Künstler gezählt werden darf, war in Bologna geboren und Jugendfreund und Mitschüler des Guido Reni bei Calvart. Doch wurden beide in der Folge eifersüchtig

auf einander und malten um die Wette. Als die vorzüglichsten Werke Albani's werden mit größtem Lobe genannt: die Darstellung des heiligen Petrus, wie er seinen Fehltritt bereut, und das Gemälde der Geburt der Maria, im Bethause von Sta. Maria. Am meisten aber werden von ihm die vier Elemente gerühmt, welche er für die Familie Borghese malte. Nicht minder werden indeß die Abbildungen der Venus, der Diana, der Nymphen und scherzender Liebesgötter 2c. unter seine ausgezeichneten Werke gerechnet.

Domenico Zampieri, genannt Dominichino.

Geb. 1581 — gest. 1641.

Er war, wie schon gesagt, ein Freund des Guido Reni und dessen Mitschüler bei Calvart, der ihn einer Kleinigkeit halber entließ, ihm aber dessen ungeachtet eine glänzende Laufbahn prophezeyte. Domenichino trat nun in die Schule des Carracci, wo er sich bald so sehr hervorthat, daß er meistens die von Carracci seinen Schülern ausgesetzten Preise erhielt. Er ging später nach Rom, wo er mit Guido Reni gleichen Schritt zu halten bemüht war. Ein unsterbliches Gemälde von ihm ist die Darstellung der Communion des heiligen Hieronymus. Obwohl es nach der Vollendung von seinen Gegnern sehr angefeindet wurde, so ward es dennoch in späterer Zeit zu den vier Hauptgemälden Roms gezählt. Einige räumten ihm sogar die zweite Stelle nach Raphaels Transfiguration ein. Für ebenso ausgezeichnet wird ein andres Gemälde Dominichino's gehalten, die Marter der heiligen Agnes darstellend. Außer diesen lieferte er noch viele vortreffliche Werke, und erwarb

sich selbst in Neapel, wohin er berufen worden, großen Ruhm.

Zu den vorzüglichsten Künstlern der lombardischen Schule werden noch gerechnet: Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino da Cento, und Marco Antonio Franceschini, welche viele und vorzügliche Werke lieferten, und, wie alle schon genannten Meister, viele Schüler und große Künstler bildeten.

Wir kommen jetzt zum letzten Meister dieser Epoche, der noch eine eigene kurze Erwähnung verdient, nämlich zu:

Giuseppe Maria Crespi, genannt il Spagnolo.

Geb. 1665 — gest. 1747.

Den Namen „Spagnolo" erhielt dieser Künstler von seinen Mitschülern aus Scherz, weil sie einem jeden unter sich einen beliebigen Beinamen zu geben pflegten, auf welche Weise dann Crespi ein Spanier wurde. Seine ersten Studien machte er bei Angelo Michele Toni und nachher in der Schule des Canuti. Die Meisterwerke im Kloster von S. Michele in Bosco studirte er mit größtem Fleiß und unermüdeter Anstrengung, und erwarb sich dadurch bald einen öffentlichen Namen.

Für den Herzog von Toscana malte Crespi mehrere Bilder, für den Cardinal Ottobuoni fertigte er die sieben heiligen Sacramente, den Tod des heiligen Joseph und eine heilige Familie, die sämmtlich bewundert werden. Auch malte er viele Bilder nach Deutschland (Bayern, Oesterreich ꝛc.) und Papst Benedict der Vierzehnte ernannte ihn zum Ritter.

Crespi war aber in seiner Technik so oberflächlich und sorglos, daß sich leider in Folge dieser Fahrlässigkeit

seine Werke später in der Farbe veränderten und unharmonisch wurden.

Somit wären im wesentlichen auch jene Künstler dieser Schule bezeichnet, aus denen wieder Hauptpflanzschulen und andere große Künstler und Kunstwerke hervorgingen und mit denen wir nun unsern Ueberblick der italienischen Malerei beschließen.

Fassen wir die Hauptmomente der vorausgegangenen Geschichte in eine kurze Uebersicht zusammen, so finden wir, daß die Kunst wohl schon um 1300 v. Chr. in Aegypten, dann um 1100 und 1000 v. Chr. auch in Phönizien und Etrurien geblüht hat; daß die Uranfänge derselben von den ersten zwei Staaten nach Griechenland, von Etrurien aber (wiewohl man die sogenannten etrurischen Arbeiten, Vasen rc. wohl nicht mit Unrecht gleichfalls von griechischen Künstlern der alten Kunst, namentlich von Colonisten, welche die Gegend von Cumä, Neapel und Nola bewohnten, entstanden glaubt) nach Rom übergegangen sind; daß die Kunst besonders in Griechenland durch einen Zusammenfluß günstiger Umstände, namentlich der Religion, zu einer Blüthe gelangt ist, wie sonst bei keinem Volke und in keiner Zeit, und daß die Griechen somit die Lehrer und Meister für uns alle geworden sind. Wir sehen ferner, daß sie die höchste Stufe ihrer Ausbildung zur Zeit des Perikles um 444 v. Chr. erreicht hatte, schon zur Zeit Alexanders des Großen aber allmählich wieder gesunken und nach der Unterjochung Griechenlands durch die Römer im Jahre 146 v. Chr., wiewohl noch größtentheils von

griechischen Künstlern geübt, nach Rom gewandert war, wo sie sich niemals gänzlich verlor.

Diese Stadt, die ewige genannt, wurde im Jahre 754 v. Chr. von Romulus und Remus erbaut, von den Galliern mit Ausnahme des Capitols im Jahre 390 eingeäschert, von den Römern aber wieder aufgebaut. Im Jahre 64 n. Chr. ließ Kaiser Nero sie abermals in Brand stecken und größtentheils einäschern, um sie prächtiger wieder aufbauen zu können. Als Urheber dieser That beschuldigte er die Christen, und verhängte gegen sie die erste unendlich grausame Verfolgung.

Wichtig durch ihre Ueberreste alter Kunst sind vorzüglich Pompeji und Herculanum, zwei Städte im Campanien, welche unter demselben Kaiser durch ein Erdbeben größtentheils zerstört und unter Kaiser Titus, den die Zeitgenossen die Liebe und Freude des Menschengeschlechts nannten, im Jahre 79 unserer Zeitrechnung durch den fürchterlichen Ausbruch des Vesuvs gänzlich verschüttet wurden. Bei diesem Unglück fand auch Plinius d. ä. seinen Tod. Ueber 1700 Jahre waren beide Städte unter der Erde vergraben, so daß man selbst ihre Lage nicht mehr kannte. Erst in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts gerieth man durch die Bauten, welche Prinz Elbeuf von Lothringen, der sich in Neapel niedergelassen, auf seinem Grund und Boden vornehmen ließ, wieder auf die Spuren des Ortes wo sie gestanden. Nachdem die Regierung die Ausgrabungen in ihre Hand genommen und man in eine Tiefe von 80 Fuß gelangt war, blieb kein Zweifel mehr, daß man in Herculanum sey. Die unermeßliche Menge der ausgegrabenen Alterthümer ist jetzt für Kunst und Wissenschaft von höchster Bedeutung geworden.

Unter Constantin dem Großen war Rom schon größtentheils christlich. Dieser Kaiser verlegte den Sitz des Reiches, und wählte das so glücklich gelegene, von ihm neu erbaute Byzanz zu seiner Residenz, deren Name Parthenopolis jedoch bald in den Namen Constantinsstadt, Konstantinopel, überging. Durch ihn und durch die daselbst residirenden folgenden Kaiser zogen sich die Künste, die dort reiche Beschäftigung fanden, größtentheils in diese neue Hauptstadt.

Durch Theodosius († 395) wurde das römische Reich zwischen dessen beiden Söhnen, Arcadius und Honorius, dergestalt getheilt, daß jener den Osten unter dem Namen des morgenländischen, dieser den Westen unter dem Namen des römischen oder abendländischen Reiches erhielt. Letzteres zerfiel schon mit Romulus Augustulus im Jahre 476, und dieß begünstigte das Emporkommen der Päpste.

Als aber das durch die Einfälle barbarischer Völker und innere Unruhen schon längst in sich zerfallene und furchtbar erschütterte morgenländische (byzantinische) Kaiserthum unter Constantin dem Eilften, durch Muhammed den Zweiten am 29 Mai 1453 vollends zu Grunde ging, flüchteten sich Kunst und Wissenschaft in andere Länder, namentlich nach Italien. Ein frischer Geist begann sich zu regen, die Kunst, begünstigt durch reichgewordene Freistaaten, durch das Christenthum und durch die Päpste, blühte aufs neue empor, und die bekannte italienische Schule erreichte eine Höhe, wie sie vielleicht kaum je zuvor bestanden.

Man nimmt an, daß der Apostel Petrus, schon vom Jahre 42 n. Chr. an als Bischof, resp. Papst, 25 Jahre hindurch seinen Hauptsitz in Rom gehabt, daß sich an ihn dann die römischen Bischöfe als Patriarchen, unter

dem spätern Namen Päpste, *) angereiht haben, deren außerordentlicher Kunst- und Prachtliebe der Vatican in der Folge seine Größe und inneren Herrlichkeiten zu verdanken hat. Julius der Zweite ließ Raphael von Florenz kommen, und übertrug ihm die Bemalung von vier Zimmern. Leo der Zehnte ließ den Säulengang, genannt die Logen des Raphael, erbauen und von diesem Künstler mit Fresken verzieren. Paul der Dritte, Pius der Vierte, Gregor der Dreizehnte, Sixtus der Fünfte u. a. erweiterten, Pius der Sechste und Siebente und Gregor der Sechzehnte bereicherten ihn durch Herstellung und Einrichtung neuer Kunstsäle.

Man sieht an diesem Palaste, oder vielmehr an dieser Reihenfolge von Palästen, die Schöpfungen der berühmtesten Künstler: eines Bramante, Raphael, Pyrrhus Ligorio, Dominicus Fontana, Carlo Maderno und Bernini. **)

Die bisher noch unübertroffene Peterskirche wurde begonnen unter Papst Nikolaus dem Fünften im Jahre 1450, eigentlich aber erst unter Papst Julius dem Zweiten, der am 18 April 1506, nach Bramante's Plan, den Grundstein dazu legte. Nach des letztern Tode wurde der Bau unter Papst Leo dem Zehnten durch die Baumeister Julius von Sangallo und die Brüder Jucundus und Raphael von Urbino, dann durch Balthasar Peruzzi von Siena und Anton von Sangallo; ferner unter Paul dem Dritten durch Michel Angelo Buonarotti, unter Pius dem Fünften durch Jakob Barozzi von Vignola, Pyrrhus

---

*) Vid. Chronic Eusebii.

**) Vid. Itinéraire de Rome et de ses environs par St. Nibby, tom. II. p. 513 et 514.

Ligorio und Carlo Maderno, unter Urban dem Achten und Alexander dem Siebenten durch Bernini fortgesetzt und unter Papst Pius dem Sechsten vollendet. *)

Wir gehen nunmehr zu der Malerei in Deutschland über.

Die Malerei in Deutschland mit ihren vorzüglichsten Schulen und Meistern. **)

Wie die Kunst in Griechenland und in Italien entstanden, unter welchen Verhältnissen sie sich zu ihrer Vollkommenheit emporgeschwungen und wie sie periodisch wieder gesunken, zeigt der Verlauf ihrer Geschichte. Es ist hier die Aufgabe, möglichst klar auseinanderzusetzen, wie sich die Kunst in Deutschland entwickelt und wie sie sich bis auf unsere Tage fortgepflanzt hat.

Aller Wahrscheinlichkeit nach sind die bildenden Künste, welche aus Griechenland nach Italien übergegangen, aber durch die Verwüstungen in den ersten Jahrhunderten nach Einführung des Christenthums hier größtentheils wieder außer Anwendung gekommen, sich jedoch in spätern, ruhigeren Zeiten aufs neue entwickelt und verbreitet hatten, aus den Klöstern in Gräcia Magna, und besonders aus denen in Calabrien nach Frankreich und Deutschland gebracht worden.

Wir wollen hier die Malerei in sämmtlichen deutschen Ländern ins Auge fassen, die besonderen Meister

*) Vid. Itinérarie de Rome et de ses environs par St. Nibby, tom. II. p. 476—480.

**) Nach Kuglers geschichtlicher Grundlage.

und Schulen bezeichnen und sie nach der Reihenfolge der Provinzen verfolgen.

Es ist schwer die entferntesten Spuren oder die Entstehung der deutschen Malerei aufzufinden und ihre eigentliche Heimath zu bezeichnen. Verschiedene Staats-Umwälzungen, mit denen natürlich immer lange und verheerende Kriege verbunden sind, haben ihre Spuren und Denkmäler größtentheils vernichtet. Besonders aber hat sie durch die kirchlichen Spaltungen im Mittelalter und durch die Reformation selbst an aufmunternder Kraft und an alten wie an neuern Werken sehr gelitten, obwohl auch hier wieder gerade dieser Periode die größten Meister und Meisterwerke der deutschen Kunst angehören.

Die Kunstwerke wurden durch die verschiedenen Kämpfe zersplittert und größtentheils zerstört, und erst das letzte Jahrhundert konnte ihnen eine ruhige und würdige Heimath verschaffen. Doch nicht nur die Kunstwerke allein sind es, deren Vernichtung wir zu bedauern haben, sondern auch die schriftlichen Documente sind in diesem Chaos untergegangen, und in den Ueberresten können wir nur den großen Verlust unserer ehemaligen Schätze beklagen.

Dem eigentlichen Kunstforscher mag es schwer werden seine Bedürfnisse nur einigermaßen befriediget zu sehen, da im Gebiete der deutschen Kunst nur sehr wenige oder mangelhafte schriftliche Ueberreste vorhanden sind.

Wir wollen den Anfang der Ausbreitung der Malerei in Deutschland in die Zeit Kaiser Karls des Großen setzen. Auf diesen Mann weist die Geschichte vor allem hin. Erst durch seinen Einfluß verpflanzte sich die Kunst von den südlichen Ländern nach Deutschland und nahm in unserer Heimath eine geistige Richtung an. Ein großes

Document hiefür sind u. a. die Wandgemälde in Aachen in seinem ehemaligen Schlosse, die zwar in Urkunden erwähnt werden, in Wirklichkeit aber nicht mehr vorhanden sind.

Einen periodischen Stufengang der Kunstfortpflanzung zeigen uns auch die damals üblichen Pergamente und Büchermalereien.

Bedeutenden Aufschwung gab der deutschen Kunst die Vermählung Kaiser Otto's des Zweiten mit der griechischen Prinzessin Theophania; denn in Byzanz hatte sich die Kunst in jener Zeit trotz aller nachtheiligen Einflüsse immer noch erhalten.

Namentlich war es der heilige Bernard, Bischof von Hildesheim, der am Ende des zehnten Jahrhunderts den Künsten äußerst förderlich war.

Daß aber die edlere Kunst in damaliger Zeit erst im Keime lag, ist leicht begreiflich; selbst in Italien ging sie um diese Zeit durch die bekannten Wirren und Umwälzungen wieder in ihre Kinderjahre zurück. Allein die Pflanzungen deutscher Kunst reiften allmählich zur höheren Blüthe, deren Früchte sich schon in der Hälfte des eilften Jahrhunderts in einer edleren Richtung wahrnehmen ließen. Die Formen wurden bestimmter und alles mit mehr Anordnung und Zusammenhang im Ganzen vorgetragen und ausgeführt, jedoch immer noch mehr steif, flach, scharf und extrem in den Gestaltungen.

Das Ende des zwölften und der Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zeichnen sich für die Kunst schon vortheilhafter aus; die aufgefaßten Gegenstände zeigen sich im einzelnen charakteristischer im Ausdrucke. Die Gestalten werden geformter und natürlicher markirt, die Gewänder mehr in die ihnen zum Grunde gelegten Formen ge-

fügt, die Nebendinge naturgemäßer aufgefaßt und dargestellt. Jene Malereien stehen uns schon deutlicher und geregelter vor Augen, ohne auf eine geistig höhere Kunst und auf eine gewandte gründliche Ausführung Ansprüche machen zu können. Sie haben zwar noch den Styl des eilften Jahrhunderts, zeigen sich aber minder kantig und schroff. Man bemerkt zuweilen schon an einigen Gegenständen das Streben nach dem Gefühlvollen und Höheren, und man sieht daß die angepflanzte edle Saat gedeihliche Früchte hoffen läßt. Vorzüglich waren jene Künstler bemüht die Gebärden und Handlungen angemessen auszudrücken. Diesen Gang der Kunst lassen uns die alten Handschriften- und Büchermaler am leichtesten und deutlichsten erkennen.

Erfindung und Ausführung wurden allmählich kühner und mannichfaltiger. Man findet bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts Büchermalereien, bei denen namentlich die Köpfe so edel und mit so vielem Ausdrucke gezeichnet sind, daß sie ihrer idealen Auffassung wegen für diese Zeit einigermaßen überraschend erscheinen.

Im dreizehnten Jahrhundert ist für die Kunst in Deutschland ein höherer Sinn rege geworden und auch eine edlere Kunstbildung, obwohl hiebei die früheren Eigenthümlichkeiten noch nicht verschwanden. Die Gestalten erhielten nebst einer kunstgerechtern Auffassung eine freiere Stellung, sie erschienen in mehr ungezwungener Bewegung, natürlicher, würdiger; ein edlerer, erhabnerer Ernst trat an die vorige Stelle. Die Gewänder erhielten eine großartigere und geschmeidigere Form, und alles wurde in harmonischerer und edlerer Richtung gehalten.

Indessen ist auch dieses Jahrhundert nur immer noch als eine Vorschule zu der Kunst zu betrachten, wie sie

sich in Folge des Kampfes zwischen dem angewöhnten Alten und dem schöpferischen Neuen allmählich entwickelte — eines Kampfes, den erst das folgende Jahrhundert beendigte. Doch trat schon das vierzehnte mit einer ungleich natürlichern und edlern Kunst, folglich mit bedeutsamern Kunstwerken auf, und ging mit dem Streben nach einer höhern Kunstweihe in das nächste Jahrhundert hinüber. Von dieser Zeit schwang sie sich zu ihrer bekannten Vollkommenheit empor, deren wir uns zu erfreuen haben.

Zur Zeit Kaisers Karl des Vierten (1346 — 1378) entstand in Böhmen (womit wir eigentlich beginnen müssen) durch die Maler Nikolaus Wurmser von Straßburg, Kunze und Theodorich von Prag eine regsame Kunst- und Malerschule. Kaiser Karl war ein eifriger und hochherziger Beschützer der schönen Künste. Aus seiner Zeit sind noch viele Malereien im Schlosse Karlsstein unweit Prag vorhanden, und die dortige Kirche zum Kreuz ist ihrer Schönheit und Merkwürdigkeit wegen sehr berühmt; der untere Theil der Wände derselben ist mit edlen Steinen belegt, und das übrige mit verschiedenen Malereien geschmückt, worauf wir bei einer andern Gelegenheit noch zurückkommen werden. Diese so wie die Malereien in der dortigen Mariä-Himmelfahrt-Kirche sollen Werke obiger Künstler seyn.

Die Malereien in der Capelle des heiligen Wenceslaus im Dom auf dem Hradschin in Prag werden indeß noch ältern Meistern zugeschrieben, was die daran wahrzunehmende Kunstbildung in der That sehr glaubhaft macht. Daß sich nach Karls des Vierten Tode die Kunst hier weiter entwickelt habe, ist sehr zweifelhaft; auch brachte der nachherige Hussitenkrieg in die Kunst wie in die Kunst-

geschichte eine große Lücke. Doch führt uns die Geschichte am Ende des vierzehnten Jahrhunderts zu einer bedeutsamern und umfassenderen Schule: zur niederländischen nach Köln. Diese Schule drückte der Kunst den eigenthümlich entwickelten Stempel des deutschen Styls auf.

Sie zeigt eine hohe, geistige Entfaltung des Zart- und Schönheitsgefühles, und eine so richtige, wahrheitsliebende Auffassung aller Einzelnheiten, daß ein so glücklicher Uebergang zu einer andern Epoche in Deutschland verhältnißmäßig kaum wahrzunehmen ist. Die größte Anmuth und Würde zeigt sich in den figürlichen Beziehungen schon mit einer zartern und schulgerechteren Ausübung verbunden; die Farben sind malerischer und harmonischer gewählt, die Tinten in zarten Uebergängen angereiht und zu einem möglichst vollendeten Ganzen verschmolzen.

Unter andern nennt die Geschichte um das Jahr 1370 einen Meister Wilhelm aus Köln, „der einen jeglichen Menschen, als wenn er lebe, gemalt habe, und der beste Maler weit und breit gewesen sey.“ Die berühmte ehemals Boisserée'sche Sammlung enthält mehrere Werke von demselben. Viele Kunstwerke sind in dieser Epoche entstanden, und viele Meister aus ihr hervorgegangen.

Es liegt nicht in der Absicht dieser Schrift, die Werke jedes Meisters anzuführen; wir wollen lediglich die deutsche Kunst und ihre Meister, wie in den vorhergehenden Abhandlungen über andere Länder, im wesentlichsten entstehen und sich entwickeln sehen. Wir nennen daher von den vielen vortrefflichen Malereien des Meisters Wilhelm, ehe wir die deutsche Kunst in ihrem wei-

teren Verlaufe verfolgen, die Bilder in München und Schleißheim, die aus der Boisserée'schen Sammlung stammen, die jetzt im Besitz Sr. Majestät des Königs Ludwig sich befindet.

Wilhelms ausgezeichnetster Schüler und Nachfolger war

Meister Stephan.

In diesem Meister erkennt man (nur mit einiger Abweichung) seine Schule. Sein Colorit ist etwas reiner, die Schatten sind kräftiger und im Ganzen seine Malereien harmonischer. Seine Modellirung ist etwas bestimmter gehalten, und er hat mit einer reinen Farbe eine durchgeführte weiche Malart verbunden. Er ist der Verfertiger eines berühmten Bildes im Dome zu Köln, das jedoch von Einigen auch dem Meister Wilhelm zugeschrieben wird. Außer diesem lieferte er viele Altarbilder mit Flügelthüren und andere Gemälde. Er bildete viele und namhafte Künstler, welche ebenfalls vorzügliche Gemälde schufen. Diese Schule ging über in das für die deutsche Kunst so blühende fünfzehnte Jahrhundert.

Dieses und der Anfang des folgenden Jahrhunderts brachten nicht allein in Deutschland, sondern, wie wir gesehen, auch in Italien so überraschende Phänomene in der Kunst hervor, daß sich vielleicht keine Epoche mehr einer solchen Entwickelung zu erfreuen hat. Es war die Zeit der größten Geister, und ihre Werke erhoben die Kunst zu jener Vollkommenheit und Höhe, wie sie auf uns gekommen ist. Sie begründeten und verbanden mit dem Streben nach dem Höchsten, Edelsten und geistig Vollkommenen eine solche Naturwahrheit, daß ihre Werke wie ihre Geschichte ein stolzes Denkmal sind für alle Zei-

ten und allen kommenden Geschlechtern zum Anhaltspunkte und zum Muster dienen werden. Wir kommen jetzt zu einer neuen Schule und mit ihr zu den Brüdern

Hubert und Johann van Eyck.

Hubert geb. 1366 — gest. 1426; Johann ungef. 1400 — 1445.

Zur Würdigung dieser brabantischen oder flandrischen Schule glaubten wir in doppelter Hinsicht eine Ausnahme machen zu dürfen, einerseits weil die Geschichte diesem Brüderpaar die Erfindung der Oelmalerei zuschreibt, und andrerseits weil sie der Malerei ein neues Leben eingehaucht und ihr eine neue Richtung gegeben haben.

Die Erfindung der Oelmalerei wollen wir hier auf sich beruhen lassen; die Ansichten hierüber werden im nachfolgenden Abschnitte im wesentlichsten mitgetheilt werden. Die Entwicklung, welche die Kunst beiden Brüdern verdankt, ist eine geschichtliche Thatsache, die ihnen hinlänglichen und unsterblichen Ruhm sichert. Sie sind es welche die Malerei in Deutschland zuerst in natürlicher Größe und Würde auffaßten und darstellten. Sie sind es die zuerst durch ihre Kunst die früheren mehr systematisch geordneten Darstellungen und jene Härten entfernten und dafür den Figuren eine freiere, natürlichere, den zum Grunde gelegten Handlungen angemessenere Bewegung zu geben verstanden. Sie wußten ihre Gruppen malerisch, mannichfach und mit größter Anmuth zu ordnen, das früher beschränkte Feld der Umgebung zu öffnen, die Haupthandlung mit perspectivischen Umgebungen und mit kleinen handelnden Nebengruppen zu bereichern, und in Luft und in vorzüglich ent-

sprechee Landschaften zu stellen. Alles stellten sie in edlem Style mit größter Anmuth, Würde und Wahrheit, mit möglichster Vollendung bis in jedes Einzelne, der Zeit angemessen, in einem bewundernswürdigen Ganzen dar, und es thut ihren Bildern wenig Eintrag, daß sie einzelne Härten im Uebergang nicht vermieden oder nicht vermeiden konnten.

Ihre Farben sind mit Wahrheit, Reinheit, in milden Uebergängen aufgetragen, die Köpfe charakteristisch, gut modellirt, voll frommer Hingebung und von eigenthümlicher Bedeutung. Kurz, alles ist zu einem besonderen liebevollen Eindruck und einem harmonischen Ganzen geschaffen.

Die Gebrüder van Eyck bildeten viele Künstler und hinterließen viele große Werke, besonders ausgezeichnete von außen und innen bemalte Flügelgemälde für Kirchen. Ihre Werke befinden sich jetzt in allen Ländern und Galerien.

Aus dieser Schule gingen unter andern hervor: Justus van Gent, Gerhard van Meeren, Schüler des Hubert van Eyck; ferner Peter Christophsen, Hugo van der Goes, Rogier van Brügge und der unter dem Namen Hans Hemling bekannte vortreffliche Künstler. Das weitere über diese Männer bleibe der Kunstgeschichte vorbehalten. Die letzte Hälfte dieses Jahrhunderts führt uns wieder nach Köln zu einem der vorzüglichsten Meister, bekannt unter dem ihm beigelegten Namen

Israel van Meckenen.

In den Werken dieses Meisters liegt die alte Schule noch zum Grunde, die er aber mit einer edleren Ein-

mischung der van Eyck'schen in Verbindung brachte. Sein Bestreben hatte eine edle Richtung, doch war ihm immer noch eine gewisse Schärfe eigen. Er vollendete für Kirchen mehrere Flügelbilder, und viele seiner Gemälde sind noch auf Goldgrund gemalt. Seine Technik war rein, mild und gerundet; die Farben kräftig und in Schattenmassen tief und durchsichtig gehalten. Im Ausdrucke der Gesichter suchte er eine Charakteristik anzubringen, die öfters etwas übertrieben genannt werden darf.

Zu seinen Hauptgemälden gehört eine Passion und eine Kreuzabnahme in Köln. Auch befinden sich von ihm mehrere Gemälde in der ehemals Boisserée'schen Sammlung, von welchen das die Apostel (Johannes der Täufer an der Stelle des Judas) darstellende seiner edlen Auffassung, Haltung und guten Technik wegen vorzüglich erwähnt zu werden verdient. Diese Schule artete jedoch im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts wieder in eine unästhetischere Auffassung und Darstellung ihrer Malereien aus. Im obern Deutschland treffen wir um diese Zeit neben mehreren andern Meister zuerst auf

Friedrich Herlin

aus Nördlingen. Er arbeitete in der Manier der Gebrüder van Eyck. Viele Gemälde sind von ihm vorhanden, mehrere in Nördlingen selbst.

Unter andern befindet sich von ihm in der Georgs-Kirche aus dem Jahre 1462 ein Altarbild, Christus am Kreuz nebst vier Heiligen darstellend, und ein zweites in der Hauptkirche daselbst, die Maria mit dem Kinde und andern Heiligen.

Martin Schön oder Schongauer

aus Kolmar wurde seiner Zeit zu den vorzüglichsten Kupferstechern gerechnet: er war als Künstler im allgemeinen bedeutender als der vorerwähnte. Er malte vieles auf Goldgrund, und läßt sich meist durch seine etwas licht gehaltenen Malereien erkennen. Seine Gemälde zeigen viel Anmuth, und er verstand es den handelnden Figuren eine natürliche, entsprechende Stellung, den Köpfen ausdrucksvolle mit Schönheit und Frömmigkeit gepaarte Milde zu geben. Seine Malart war klar und völlig in einander verschmolzen. Die Galerien in Wien, Schleißheim und anderer Orte und Länder besitzen Malereien von ihm.

Hans Holbein
der Aeltere.

Er ist von Augsburg gebürtig und erwarb sich durch seine am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gefertigten Werke in verschiedenen Galerien einen bemerkbaren Namen.

Zu seinen vorzüglichsten Gemälden kann man die zwei Bilder in der Münchener Galerie, die heil. Elisabeth und die heil. Barbara rechnen, an welchen die Köpfe voll Unschuld mit liebevollem Ausdruck und Wahrheit aufs sorgfältigste gemalt sind. Um eben diese Zeit entstand in Nürnberg eine eigenthümliche Schule; ihr bedeutendster Meister ist

Michael Wohlgemuth.
Geb. 1431 — gest. 1519.

Er war der Lehrer Albrecht Dürers. In seinen Werken sieht man deutlich eine stufenweise Entwicklung

in geistiger und technischer Hinsicht, und aus ihrer Vergleichung ergibt sich daß er sichtlich nach höherer Vollkommenheit strebte. Für anmuthige Gegenstände scheint er vorherrschende Empfänglichkeit gehabt zu haben. Seine Farben sind klar und die Schatten durchsichtig und kräftig. Besonders liegt einigen seiner gemalten Köpfe, die mit großer Zartheit behandelt sind, ein äußerst edler und frommer Sinn zu Grunde. Seine Gemälde finden sich in den meisten Galerien aufbewahrt — Die übrigen hieher gehörigen Meister übergehen wir und richten unsere Blicke auf das für die Kunst so wichtige sechzehnte Jahrhundert.

Hier begegnet uns vor allen ein Meister, der als der größte deutsche Maler bezeichnet werden darf, ein Mann, der in jener großen Epoche der classischen Kunst auch in Deutschland das Gleichgewicht herzustellen vermochte:

Albrecht Dürer.

Wer kennt nicht diesen Heros der deutschen Kunst, und was bleibt uns über ihn noch zu sagen übrig? Alles, seine Werke, sein Charakter, selbst sein Privatleben sind bekannt, seine Meisterwerke durch Lithographien tausendfach vervielfältiget und nach allen Richtungen in Europa zerstreut. Wir verzichten daher auf die Beschreibung seiner einzelnen Werke.

Dieser große schöpferische Geist deutscher Kunst verdient mit vollem Rechte den Beinamen eines deutschen Raphaels. Er, er allein war berufen und im Stande in Deutschland jenen Kunstheroen Italiens gegenüber zu treten, welche in ruhmvollem Wettkampfe auf dem Felde der Kunst die Siegespalme errangen. Er war die Fackel

die das deutsche Land erhellte, auf daß es durch die jenseits der Alpen emporlodernde Flamme nicht in Schatten gestellt, unbemerkbar und verdunkelt blieb. Er ist der Retter und Schirmer der deutschen National-Ehre auf diesem Gebiete menschlicher Thätigkeit, und stand als Deutscher, mit vielseitiger Bildung ausgerüstet, jenen Künstlern würdig zur Seite. Mit eigener Kraft brach er die drückenden Bande der Knechtschaft, welche die deutsche Kunst gefesselt hielten, und rang muthvoll und unverdrossen um die Oriflamme der Unsterblichkeit.

Obwohl wir nicht gesonnen sind seine hinterlassenen Meisterwerke anzuführen, so glauben wir doch auf zwei seiner Gemälde hinweisen zu müssen, worin sich seine Größe und seine Meisterschaft alleinig schon entwickelt und ausgesprochen findet: auf zwei Bilder in Lebensgröße, die vier Evangelisten: Matthäus, Marcus, Lucas, Johannes, welche Dürer im Jahre 1526 malte und die sich in der königl. Galerie zu München befinden. Diese Gemälde gingen in den damaligen sturmbewegten Zeiten aus den innersten Gefühlen hervor, die seine Seele als treuen Anhänger seines Glaubens wie als warmen Vaterlandsfreund bewegten. Das geistige Gepräge der edelsten Gestalten und die meisterhafte Technik mit der sie ausgeführt sind, verleihen diesen Werken jene Größe und Erhabenheit in der wir sie bewundern.

Hätte Dürer außer diesen auch nichts anderes geschaffen, sie hätten genügt jene großen in anerkannter Meisterschaft wirkenden Geister zur Bewunderung hinzureißen. Seine vielen hinterlassenen Malereien sind bekannt, so auch seine berühmten Kupferstiche, Radirungen, Randzeichnungen und Holzschnitte. In den radirten Blättern, die Offenbarung Johannis, die Passion rc.,

entwickelt er einen Reichthum von Gedanken und eine Fülle von Einbildungskraft neben der sichersten, kunstgerechtesten und zartesten Behandlung, daß sie vielleicht für alle Zeiten unerreichbar bleiben.

Durch seine Meisterwerke als Bildhauer wie durch seine Werke über Anatomie als Gelehrter steht sein Name in der Geschichte gleich groß da. Nachdem wir die wesentlichsten Momente dieses großen Künstlers, auf welchen Deutschland mit vollstem Rechte stolz seyn darf, angeführt, gehen wir zu seiner Schule und zum weiteren Verlauf der deutschen Kunstgeschichte über.

In der Schule Albrecht Dürers wurden viele Künstler gebildet, sein Geist aber ging nicht auf seine Schüler über. Sie waren zwar bemüht ihn zu erfassen und seine Schule fortzupflanzen; allein der belebende Hauch des Stifters drang nicht schöpferisch-befruchtend in ihre Seele, und so wandte sich die Kunst wieder nach einer anderen Richtung hin.

Die geistigen Güter sind Gemeingüter, sie lassen sich weder mittheilen, noch vererben. Sie sind ein Geschenk der Natur, die nach Willkür damit verfügt. Unvermuthet keimt dieser Schatz aus irgend einem Boden, in dem man ihn nicht suchte oder vermuthete, empor und es reifen Früchte die ewig dauern.

Indeß sind aus Albrecht Dürers Schule doch achtungswerthe, wenn auch nicht mit seinem Geiste begabte Künstler erstanden: so Hans von Kulmbach, auch Hans Wagner genannt.

Den ersten Unterricht erhielt er von Jakob Walch, wornach er erst in die Schule Dürers kam. Einige seiner Gemälde besitzt die Schleißheimer Galerie, auch sind sie in Nürnberg und an andern Orten zerstreut. Besonders sind seine Köpfe voll Wirkung.

Hans Schäuffelein oder Scheuffelin.

Die Werke dieses Meisters sind ebenfalls sehr zahlreich, er hat in vieler Hinsicht Vorzügliches geleistet. Seine Technik und übrige künstlerische Ausübung war mit der seines Meisters zwar etwas verwandt, allein seine Gemälde sind trocken; man vermißt in ihnen den geistigen Künstler. Seine Malereien sind gleichfalls nach allen Richtungen hin zerstreut.

Heinrich Aldegrever und Bartholomäus Beham sind ebenfalls bekannt.

Wir kommen nun zu den vorzüglichern Schülern:

Albrecht Altdorfer.

Dieser Künstler war in seinen Darstellungen poetisch. Er wußte das Geistige mit der Wahrheit zu verbinden, und entwickelte neben dem Reichthum seiner Ideen zugleich eine edle und gefällige Darstellung; seine Werke stehen in ihrer Art als selbständig vor Augen. Den ersten Rang unter denselben behauptet der Sieg Alexanders des Großen über Darius — ein Gemälde, das sich in der Schleißheimer Galerie befindet. Altdorfer war auch Meister in der Kupferstecher-Kunst.

Georg Pencz war ebenfalls ein Schüler Dürers und machte nach dessen Tod eine Reise nach Italien, in Folge deren er die deutsche Schule mit der italienischen verband und viele vorzügliche Werke hinterließ. Die Münchner Galerie bewahrt eine Judith mit dem Haupte des Holofernes, halbe Figur, so wie eine Venus und einen Amor, die im italienischen Styl gehalten, gut gefärbt und gut modellirt sind.

Matthias Gruenewald oder Grünewald.

Dieser Künstler arbeitete in dem Style Albrecht Dürers. Die Schleißheimer Galerie besitzt von seinen Werken ein anmuthiges Bild: eine heilige Familie.

Von Hans Burgkmair befinden sich ebenfalls mehrere anmuthige Bilder in der Schleißheimer Galerie.

Außer diesen thaten sich noch viele Künstler hervor, die sich theils im Style Albrecht Dürers gebildet hatten und daran festhielten, theils eine andere Richtung annahmen, bis sich endlich die Schule allmählich zersplitterte und auch örtlich aufhörte.

Während sich diese berühmte Nürnberger-Schule erhob und zu ihrem Glanzpunkt empor schwang, entstand in Sachsen eine Schule, die ebenfalls Bedeutung gewann: die Schule des

Lucas Kranach
des Aeltern.

Dieser Meister wurde im Jahre 1472 zu Kronach im Bamberg'schen geboren, sein Familien-Name ist Sunder. Das Leben des Künstlers wurde durch äußerst glückliche Verhältnisse begünstiget. Er ward früh bei drei sächsischen Fürsten Hofmaler, und war einer der treuesten und eifrigsten Anhänger der Reformatoren, wovon viele seiner Werke Zeugniß geben. Ebenso war er treuer Freund Martin Luthers und soll die Heirath desselben mit Katharina v. Bora veranlaßt haben.

Was die Kunst betrifft, so folgte er im allgemeinen der Richtung seiner Zeit, jedoch in eigenthümlicher Auffassung und in etwas verschiedener Technik. Sein thätiges Leben in der Kunst, so wie namentlich seine letzten eigenthümlich charakteristischen Werke sind bekannt.

Er starb im Jahre 1553 in Wittenberg, nachdem er viele Schüler gebildet hatte, von denen sein Sohn Lucas Kranach der Jüngere, der die Schule des Vaters mit der Albrecht Dürers vereinigt zu haben scheint, der bedeutendste war.

Im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts trat dann in Ulm eine treffliche Schule auf, in welcher sich Meister Bartholomäus Zeitbloom besonders hervorthat. Seine Werke, namentlich im Schwäbischen verbreitet, erscheinen wieder in einem eigenthümlichen Charakter und auch aus seiner Schule gingen viele Künstler hervor, von denen sich Martin Schaffner besonders bemerkbar machte. Diesem reihet sich hier ein anderer deutscher Künstler an:

Hans Holbein
der Jüngere

aus Augsburg gebürtig. Im Jahre 1554 geboren, war dieser geistvolle Künstler längere Zeit in Basel; Umstände bewogen ihn aber seine Kenntnisse im Ausland geltend zu machen. Er faßte daher im Jahre 1526 den Entschluß zu einer Reise nach England, wo er am Hofe eine ehrenvolle Aufnahme fand und große Aufträge erhielt. Hier blieb er, einige Besuche in seiner Heimath abgerechnet, bis er von der Pest befallen seine irdische Laufbahn beschloß.

Holbein war ein großer geistreicher Künstler, und die ihm eigenthümliche Art der Kunstübung ist ebenso allgemein bekannt und anerkannt wie sein ausgezeichnetes Talent für Porträtmalerei. Seine Zeichnung war kühn und gut gerundet, Färbung oder Colorit rein, kräftig,

und aus der Natur erfaßt; besonders gut wußte er Licht und Schatten in Massen zu handhaben und in besonderm Effecte zu halten.

In solcher Weise bildete und entwickelte sich in Deutschland die Kunst vom siebenten Jahrhundert an bis in das achtzehnte hinein in verschiedener Stufenfolge, und in verschiedener, immer aber edlerer Richtung, so daß sie mit der italienischen wie im Adel der Formen, so in der Schönheit des Colorits immer mehr verschmolz.

Die deutschen Künstler wanderten in stets zahlreicheren Schaaren nach dem Süden, um die classischen Werke zu studiren. Dieß wurde nicht nur dem Künstler zum Bedürfnisse, sondern die Wissenschaft selbst legte Hand an, die Kunst in ihrer Größe und Tiefe mit gelehrten und scharfen Augen zu ergründen und zu zergliedern. Nur auf diesem Wege, durch Anstrengung vereinter Kräfte, konnten für deutsche Kunst und Kunstwissenschaft die Früchte gewonnen werden, die wir jetzt im neunzehnten Jahrhundert völlig gereift zu pflücken und zu genießen im Stande sind.

Wir wollen die Künstler in dem hier abgebrochenen Zeitraume übergehen, und die Verdienste des einzelnen ungeschmälert mit Dank anerkennen. Aber die Nothwendigkeit führt uns auf einen Mann, den die gelehrte wie die ausübende deutsche Kunst mit Stolz betrachten kann. Zwar war er kein praktischer Künstler, allein die Natur verlieh ihm in höchster Kraft die Fähigkeit, auch ohne eine Palette in der Hand einer der größten, allen Kunstheroen ebenbürtiger Künstler zu werden: es ist

Johann Winckelmann.

Geb. 1717 — gest. 1768.

Winckelmann war ein philosophischer Künstler, der die Kunst in all ihren Zweigen, in all ihren Tiefen zuerst aufsuchte und auffand, sie mit Wahrheit und Würde in ihrer poetischen Erhabenheit vor den Augen der gesammten Kunstwelt entfaltete. Er stellte die altclassische Kunst und ihre Stufenfolgen in systematischer Ordnung als Richtschnur philosophisch dar. Ein ähnliches Verdienst gewannen auch die neuern Werke von Kugler.

Raphael Mengs.

Geb. 1728 — gest. 1779.

Diesen ausgezeichneten Künstler nahmen wir aus Rücksichten der malerischen Hauptentwicklungs-Perioden und wegen seines großartigen Wirkens in Italien unter die größten italischen Künstler auf und reihten ihn bei denselben ein. Er ist indeß natürlich ein deutscher Künstler, gehört uns Deutschen an und in diese Periode. Sein künstlerisches Wirken ist schon bekannt; wir wollen ihm hier neben Winckelmann in schriftstellerischer Hinsicht nur noch seinen verdienten Lorbeer reichen, den er sich durch seine überall bekannten wissenschaftlichen Werke errang. — J. D. Passavant erwarb sich durch seine kunstgeschichtlichen Abhandlungen ebenfalls einen ehrenden Namen.

In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts sind besonders noch die deutschen Künstler: Bartholomäus Spranger, Christoph Schwarz und Johann Rottenhammer anzuführen.

Im Jahre 1770 gründeten Ch. Wink, R. Boos und Feichtmayer eine öffentliche Zeichnungsschule in

München, welche unter der glorreichen Regierung König Maximilian Josephs, der am 30 Mai 1808 die Akademie ins Leben rief, erweitert wurde.

Johann Peter Langer,

in Folge seiner hervorragenden Talente im Jahre 1784 in Düsseldorf zum Professor und 1789 zum Director der dortigen Akademie der Künste ernannt, wurde im Jahre 1806 zur Organisirung der neu zu gründenden Kunstanstalt nach München berufen. Diesen ehrenvollen Auftrag verstand er mit größter Thätigkeit, Umsicht, Sachkenntniß und Nachdruck auf das zweckmäßigste durchzuführen. Seine Verdienste wurden schon im Jahre 1809 vom König Maximilian Joseph durch Verleihung des Civilverdienst-Ordens der bayerischen Krone belohnt. Hätte sich Peter v. Langer außer seinen anerkannten Leistungen für die Kunst kein anderes Verdienst erworben, so hätte er sich schon durch die Gründung und durch die vortreffliche Organisirung dieser Akademie ein National-Denkmal errichtet, das seine Verdienste in der deutschen Kunstgeschichte für alle Zeiten in ehrendster Anerkennung aufbewahren wird.

Er legte in München den ersten Grund zu einer Schule, die sich zu einer Höhe aufschwang, welche nicht wir allein, sondern die auch das Ausland bewundert. Sein Leben war ein thätiges, sein Charakter edel, erhaben und gut, und er wurde von seinen zahlreichen Schülern wie ein Vater geliebt. Würdig zur Seite stand ihm sein Sohn, Robert Langer, dessen Verdienste von Sr. Majestät dem König Ludwig durch die in neuerer Zeit erfolgte Ernennung desselben zum Central-Gemälde-Galerie-Director in München gleich-

falls lohnende Anerkennung fanden. Im übrigen verweisen wir hinsichtlich der mannichfaltigen ausgezeichneten Kunstleistungen beider Künstler auf Dr. Naglers neues allgemeines Künstler-Lexikon, 7. Band, München 1839. Seite 287—290.

Von diesem Zeitpunkte an entwickelte sich im Süden ein neuer, kräftiger Stamm der deutschen Kunst, dessen tiefe Wurzeln sich im gesammten deutschen Vaterlande verbreiteten. Hier aber müssen wir uns einen Mann ins Gedächtniß zurückrufen, dessen Verdienste sich in der Kunstgeschichte gleichfalls ein ehrendes Denkmal stifteten:

Joseph Koch.

Geb. 1770.

Aus Tyrol gebürtig, lebte dieser Künstler größtentheils in Italien, wo er auch sein thätiges und ruhmvolles Leben endigte. Ein anerkennendes Zeugniß seiner Verdienste mag schon darin gefunden werden, daß die ersten der jetzt lebenden deutschen Künstler, die Cornelius, Schnorr, Heß u. a., hochherzig sich bemühten ihm in seinen vorgerückten Jahren, und nach seinem Tode der hinterlassenen Wittwe, hülfreiche Hand zu bieten und durch diese Beweise wohlwollender Theilnahme seine letzten Lebenstage zu versüßen.

Seine Werke als Historien- und Landschaftmaler stehen uns im würdigsten Andenken.

Friedrich Overbeck.

Dieser geistreiche Künstler lebt annoch in Italien. Wir wollen uns daher hier jeder Aeußerung über seine

Verdienste enthalten, und uns nur auf die Nennung seines Namens beschränken, da es einer späteren Zeit vorbehalten bleiben soll ihn nach Verdienst zu würdigen.

In gleichem Sinne verhalten wir uns gegenüber den beiden Künstlern Ph. Veit (Director des Schädel'schen Instituts in Frankfurt) und W. Stadow (Director der Kunstakademie in Düsseldorf).

König Ludwig von Bayern gründete eine neue Schule an der Akademie der bildenden Künste in München, berief den schöpferischen Geist eines Peter Cornelius als Director an die Spitze der Anstalt, und stellte diesem verdienten Manne die ausgezeichnetsten Künstler als Professoren zur Seite — eine Maaßregel, welche das Gedeihen des Institutes sicherte und ihm allerwärts Anerkennung und gerechte Würdigung erwarb.

Wir haben nunmehr das uns gesteckte Ziel erreicht; wir befinden uns in einer blühenden neuen Kunstperiode, welche dereinst die Geschichte würdigen und eine reifgewordene Zeit zu ihrem Abschlusse bringen wird. Zum Schluß fügen wir diesem geschichtlichen Theil nur noch einen kurzen Anhang über die Entstehung der Holzschneidekunst bei.

Ueberblick über die Entstehung der Holzschneidekunst und der Spielkarten.

Der Ursprung der Holzschneidekunst ist in tiefe Dunkelheit gehüllt. Die Proben derselben, die mit bestimmten Jahrszahlen versehen sind, zeigen bei aller Rohheit und Kindheit der Kunst doch so viel Uebung, daß man

schlechtere Versuche voraussetzen muß, und weil solche Erfindungen nur stufenweise gehen, so kann man auch annehmen, daß Jahrhunderte bis zu ihrer Ausbildung erfordert werden. Wir können daher ihren Anfang wohl ein paar Jahrhunderte vor das Jahr 1423 zurückversetzen, denn ein eine ältere Jahrszahl tragender Holzschnitt ist bis jetzt, so viel bekannt, noch nicht aufgefunden worden. Vermuthlich waren die ersten Versuche Stammpillen von Holz, womit man die Monogramme der Fürsten unter die Befehle druckte.

Man hat angenommen, daß die Holzschneidekunst durch die Spielkarten im vierzehnten Jahrhundert in Deutschland entstanden sey. Die Erfindung der Spielkarten selbst ist aber von der Erfindung der Holzschneidekunst genau zu unterscheiden. Die Spielkarten sind sehr alt, und ihr Ursprung reicht weit über die Zeit des Abdrucks ihrer Bilder durch Holzschnitt hinaus, ihrer Entstehung aber läßt sich nur rückwärts nachforschen.

Ein gedrucktes deutsches Buch vom fünfzehnten Jahrhundert nennt die Jahrzahl 1300, in welchem unstreitig das Kartenspiel vorhanden war. Mit ziemlicher Gewißheit kann man annehmen daß die Karten aus Italien nach Deutschland kamen. Sie sollen arabischen oder ägyptischen Ursprungs seyn, waren aber schon vor der Holzschneidekunst erfunden und wurden anfänglich gemalt. Auch noch nach der Erfindung der Holzschneidekunst dienten sie den Malern als Uebung. — Beweis dafür ist, daß Karl der Sechste von Frankreich im Jahre 1392 einem Maler für drei Spielkarten 56 Sous aus der Rentenkammer bezahlen ließ, und daß der Herzog Felix Maria Visconti zu Mailand einem französischen Maler für eine Spielkarte 500 goldene Scudi bezahlte.

Die ersten Holzschnitte, die mit Farben ausgefüllt wurden, waren der Kartenmalerei so ähnlich, daß man aus den übergebliebenen Holzschnitten leicht auf den geringen Kunstgrad der ersten Kartenmalerei schließen kann.

Die Erfindung der Holzschneidekunst soll in Deutschland gemacht worden seyn. Bullet gesteht ausdrücklich, daß die Deutschen die ersten gewesen welche Karten auf Papier mittelst der Holzschnitte gemacht und abgedruckt hätten. Man muß sich daher über das gänzliche Stillschweigen der neueren und ältern Schriftsteller wundern, und es bedauern daß die Holzschneidekunst oder ihre Entstehung und Fortpflanzung bei den Abhandlungen über die bildenden Künste nicht gehörig gewürdiget wird.

Daß der Holzschneider Jean Michel Papillon in Paris die Probedrucke eines historischen Werkes über die Thaten Alexanders des Großen gesehen habe — Probedrucke, welche die aus dem gräflichen Geschlechte Kunio stammenden Zwillingsgeschwister Alexander Alberius und Isabella in einem Alter von sechzehn Jahren, zwischen 1285 und 1288, in Holz geschnitten, wie man aus einer Zuschrift des Werkes an den Papst Honorius den Vierten schließen will — ist eine Fabel.

Die Zeugnisse anderer Länder über den Ursprung der Holzschneidekunst in Deutschland durch die Spielkarten sind nur Muthmaßungen; sie beweisen bloß das hohe Alter derselben und die Unbekanntheit mit älteren Erzeugnissen dieser Kunst.

Es sind aber unstreitig noch andere Merkmale vorhanden, welche die Erfindung als eine deutsche bezeichnen.

Die ersten Meister der Holzschneidekunst in Deutschland stammen wahrscheinlich aus den Klöstern; von ihnen

rührten wohl auch die Bilderbücher her, welche theils Auszüge aus der biblischen Geschichte oder kurze Inhalts-Anzeigen der biblischen Bücher, theils die Geschichte der heiligen Jungfrau, der Apostel und der Heiligen, oder eine sittliche Anweisung zum christlichen Lebenswandel enthielten. Es waren vermuthlich dieselben, welche in Folge der Verordnung Karls des Großen, das Volk durch Abschriften biblischer Stellen zu unterrichten, entstanden waren, die Seltenheit der Bibel ersetzt und hauptsächlich in den Klosterschulen zum Unterricht der Mönche wie der zum Klosterleben bestimmten jungen Leute gedient hatten.

Bei der Vervielfältigung durch die Holzschneidekunst kamen sie unter die Laien, und thaten bei diesen dieselben Dienste.

Da bei Errichtung der deutschen Klöster die nöthigen Handwerker und Künstler theils in die Klostergebäude selbst, theils unter die Laienbrüder aufgenommen wurden, so ging die Bemühung dahin, dem Volke durch Bilder und Darstellungen biblischer Geschichten die Lehren der christlichen Religion beizubringen und faßlich zu machen, was mittelst der Bildhauerei und der Malerei schon im neunten und zehnten Jahrhundert durch die Kloster-Ordensbrüder geschah. Es ist daher nichts natürlicher als die Vermuthung, daß die ersten Producte der Holzschneidekunst auf diese Weise entstanden seyen.

Es leuchtet somit ein, daß Spielen und Spielkarten sehr alten Ursprunges sind, ihre Entstehung vielleicht den Aegyptiern verdanken, sonach lange vor Erfindung der Holzschneidekunst bekannt waren; daß ebenso die früheste Einwanderung des Spielens in unsere und andere Länder zur Holzschneidekunst, zur Verfertigung und Ver-

vielfältigung der Karten mittelst derselben, so wie zur Verbreitung religiöser Bilder Veranlassung gab.

Die Holzschneider hatten ihren Werken früher weder Namen noch Jahrszahl beigesetzt. Als aber Künstler aufzutreten anfingen, welche die früheren an Geschicklichkeit übertrafen, setzten dieselben zur Empfehlung ihrer Werke Namen und Jahrszahl bei, und erst von dieser Zeit an kann man den Gang der Holzschneidekunst mit Sachkenntniß verfolgen.

Auch die Erfindung des Papiers liegt in den entferntesten Zeiten, und soll ebenfalls ägyptischen Ursprunges seyn. Perez gab Nachricht von einer aus dem Arabischen gemachten Uebersetzung einiger Werke des Aristoteles in der königlichen Bibliothek des Escorial, welche ein Moses Bar, Samuel Bar, Jehudah Ben Thibun aus Granada, im Jahre der Welt 5010, am 20sten Tag des Monats Elul, vollbracht hatte. Es ist aber anzunehmen, daß das Papier schon früher erfunden war. *)

Die Büchermalerei spielte vom fünften bis zum zehnten Jahrhundert gleichfalls eine große Rolle; allein die italienischen Kriege vom zehnten bis in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ließen die Kunst weder hier noch dort in Aufnahme kommen — sie blieb im allgemeinen bei der etrurischen Malerei stehen, die, wie uns schon bekannt, aus bloßen Umrissen bestand, welche mit Farben ausgefüllt wurden. (Abt Rive in seinem Prospectus — d'un ouvrage proposé — seiner Handschriften.)

Bei der Wiederauflebung der Künste und besonders der Malerei in Italien stieg die Kunst, selbst die der

---

*) Breitkopfs Versuch 2c.

Büchermalerei so hoch, daß sie zuletzt in Verschwendung ausartete und nur Fürsten sie bezahlen konnten.

Pt. Adolph Winkopp sagt in seiner Schrift „Bibliothek für Denker und Männer von Geschmack" L, d. 1, 4. von einer Ausgabe in der herzoglichen Rechnungs-Kammer zu Modena, daß der Herzog Lenello Basso dem Maler Francisco di Rossi aus Mantua für Gemälde zu der in der Bibliothek befindlichen Bibel in zwei Folien 1375 Ducaten habe ausbezahlen lassen.

Fünfter Abschnitt.

Betrachtungen über die Techniken der Malerei, wie sie sich entwickelt, und wie sie bestanden haben möchten.

Nachdem wir einen gedrängten Ueberblick der Kunstgeschichte gegeben, wollen wir zu einem für den ausübenden Künstler noch wichtigern Gegenstand übergehen, nämlich zur Darstellung der im ganzen Umfange der Malerei in den verschiedenen Kunstepochen angewandten Techniken und Mittel.

Dieser Gegenstand erscheint sowohl für die praktische Kunst als für die Kunstgeschichte selbst um so wichtiger, als er noch mit einem dichten, undurchsichtigen Schleier verhüllt ist. Dieses Dunkel einigermaßen zu erleuchten, diesem Gegenstand nach den Anforderungen und Fortschritten der Zeit eine sorgfältigere Pflege und gründlichere Erforschung zuzuwenden als es bisher geschehen, scheint die dringende Pflicht aller derer geworden zu seyn, welche diesen Zustand, den man allerdings als einen krankhaften bezeichnen kann, zu heilen Beruf in sich fühlen.

Die bisherigen Forschungen bewegten sich lediglich innerhalb der dürftigen Nachrichten, welche die Geschichte uns überliefert. Wie unzureichend indessen eben diese

Berichte seyen, wird Nimanden entgehen können der sich bemüht hat auf diesem Gebiete sich einige Klarheit zu verschaffen. Anmaßend wäre es, wollten wir die von uns über diesen Gegenstand entwickelten Ansichten als unfehlbar und die Sache vollkommen erschöpfend hinstellen. Sie sollen zunächst nur weiteren Forschungen den Weg anbahnen, auf die Unhaltbarkeit mancher bisher ohne weitere Prüfung als gegründet angenommenen Behauptungen hinweisen, und wollen für nicht mehr gelten als für die Resultate der eigenthümlichen Erfahrungen, die der Verfasser auf praktischem Wege vielfältig zu machen Gelegenheit hatte, und welche, obschon nicht selten von den durch die Geschichte überlieferten Nachrichten abweichend, doch ein neues Licht auf dieselben werfen.

Da sich die Kunst in Deutschland zu einer allgemein anerkannten Höhe geschwungen hat, so scheint es auch im allgemeinen künstlerischen Interesse zu liegen, vorzüglich die Grundlagen der alten Malerei insofern zu erforschen, als die von den Alten angewandten technischen Mittel einen wesentlichen Einfluß auf alle ihre Hervorbringungen in diesem Kunstzweige haben mußten, und von dem einen auf das andere folgerichtige Schlüsse gezogen werden können. Gelingt es uns durch die nachfolgende Erörterung diesen Gegenstand neuerdings auf eine Weise in Anregung zu bringen, die eben so entfernt ist von dünkelvoller Selbstüberschätzung als von starrem Festhalten bei gewonnener besserer Ueberzeugung, so dürfen wir hoffen daß unsere Bemühungen nicht fruchtlos bleiben, daß erneuerte Forschungen von anderer Seite her die unsrigen bestätigen, ergänzen oder berichtigen, und daß wir so einen festen Grund der Erkennt-

niß in diesen noch immer schwankenden Ansichten gewinnen werden.

Zu diesen Erörterungen ist aber vor allem nothwendig, daß wir die Geschichte der Malerei in praktischer Hinsicht noch einmal in ihren ersten Anfängen aufsuchen und verfolgen, wie wir sie früher in Hinsicht auf ihre geistige Entfaltung haben entstehen und sich bewegen sehen.

Da wir diesen Gegenstand keineswegs in streng wissenschaftlicher Beziehung untersuchen, sondern ihn lediglich berühren um seine praktische Seite hervorzuheben, so lassen wir die verschiedenen darüber aufgestellten Ansichten und Behauptungen, ohne über ihren Werth oder Unwerth ein Urtheil fällen zu wollen, auf sich beruhen, führen jedoch als Belege für unsere eigene Ansicht einige Stellen hierüber aus bekannten Schriften an. In dieser Beziehung begegnet uns zunächst eine Angabe, die bereits in mehreren Schriften Eingang gefunden hat, und die, weil sie mit der monochromatischen Malerei hauptsächlich zusammenhängt, auch uns zu einiger Erörterung Gelegenheit bietet.

Wir meinen jene alte Sage, daß die Malerei durch eine griechische Jungfrau, durch die Tochter des Töpfers Dibutades von Corinth, zufällig dadurch erfunden worden sey daß dieselbe um das Gesicht ihres Geliebten, oder um dessen Schatten, an der Wand beim Lampenlichte eine Linie gezogen habe. (Plinius XXXV. C. 8.)

Abgesehen davon daß wir den Ursprung der zeichnenden Künste auf ein allgemein rege gewordenes Zeitbedürfniß, nicht auf einen einzelnen zufälligen Versuch zurückführen müssen, entbehrt es aller Wahrscheinlichkeit und historischen Begründung, daß das geistreiche und

scharfsinnige Volk der Griechen erst so spät die Kunst der Zeichnung und Malerei in ihren ersten Anfängen sich eigen gemacht haben sollte, wie die von Plinius erwähnte Sage schließen lassen möchte.

Wenn wir uns durch die verschiedenen verwirrenden Zeitrechnungen des Plinius und durch einige andere Angaben nicht irre führen lassen, so leuchtet die Unhaltbarkeit jener mährchenhaften Erzählung schon daraus hervor, daß uns Dibutades nach denselben erst ungefähr in der 30sten Olympiade, und folglich schon in der historischen Zeit der Griechen erscheint. Von der 30sten bis zur 60sten Olympiade hatte sich die Malerei und die Kunst überhaupt in Griechenland schon gebildet. Nach der 60sten Ol. wurden die ägyptischen Härten gebrochen. Von 60 — 80 fing die Kunst an selbständig zu werden. In der Epoche von Ol. 94 — 104 lebten die größten Meister, und der Mittelpunkt ihres Wirkens war Athen. Uebrigens beklagt sich Plinius l. XXX. 8. selbst — und wirft es den griechischen Schriftstellern als einen Mangel an Fleiß vor — daß sie der Malerei weit später als der Bildgießerei und Bildgraberei Erwähnung thun.

Thiersch sagt u. a. (Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen p. 5. 6.): „Der Grundirrthum in Behandlung der Sache liegt darin, daß man den Anfang griechischer Kunst allein in Griechenland selbst gesucht, sie bei ihrem Beginnen sogleich in Bewegung nach dem Bessern gesetzt, und ihr eigentliches Entstehen zu tief herabgerückt hat, um sie nicht ein Jahrtausend lang fortschreiten und doch zu keinem Erfolge gelangen zu lassen.

„Dagegen erscheint bereits in dem ältesten Denkmale des griechischen Volkes, dem epischen Gesange, die Kunst

nicht im Werden und Versuchen, sondern in sich abgeschlossen und in ihrer angenommenen Art vollendet.“

Gewiß ist es ein offenbarer Widerspruch, wenn von den alten Schriftstellern einerseits schon die Verbindung der Malerei mit der Architektur an den ägyptischen Bauwerken erwähnt wird, wovon wir zum Theil noch jetzt deutliche Spuren finden, andrerseits aber die Entstehung und Ausbildung der Malerei in eine so viel spätere Zeit versetzt und einer zufälligen Erfindung zugeschrieben wird. Wir glauben daß die Malerei in Griechenland in der oben erwähnten ältesten Kunstperiode in ähnlicher Art, wie in Aegypten, ausgeübt wurde.

Um noch einmal auf die von Plinius u. a. erwähnte Sage zurückzukommen, so glauben wir daß, wie auch Hirt ähnlich vermuthet, dieselbe dahin zu verstehen sey, es möge jene zufällige Entdeckung der Tochter des Töpfers Dibutades Anlaß zu einer Art neuen Erwerbszweiges, unsern Schattenbildern (Schattenporträts, Silhouetten) ähnlich, gegeben haben. Auch ist es wahrscheinlich, daß jene einfache und mit geringen Schwierigkeiten verbundene Kunstübung zu einer ausgebreitetern Technik benützt wurde, von der wir sogleich ausführlicher reden werden, nämlich zu der in Griechenland allgemeinen geübten und vorzugsweise der älteren Kunstperiode eigenen monochromatischen Malerei.

Der Entstehung und Ausbildung dieser Malerei haben wir schon früher vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus gedacht. Gewöhnlich betrachtet man sie als den ersten Versuch der in Griechenland bald darauf zu einer höhern Stufe der Ausbildung übergehenden Malerei. Wenn wir aber annehmen, daß die Griechen wirklich vor jener zufälligen Entdeckung und Anwendung der

Schattenbilder weder in Zeichnung noch Färbung zu einer kunstgemäßen Ausbildung gelangt waren, so wird man einem auffallenden Widerspruche nicht entgehen können, da sich dann nicht erklären läßt auf welchem Wege dieselben zu der doch schon in den ältesten Zeiten erwähnten Ausübung der Malerei gelangten.

Wenigstens wissen wir schon von den Aegyptiern, daß sie an ihren Monumenten bildliche Darstellungen anbrachten, denen Umrisse oder eine gewisse wenn auch unvollkommene Zeichnung nothwendig vorausgehen mußten. Ferner ist bekannt, daß die Aegyptier auf den Papyrusrollen und Mumien vielfältig bildliche Darstellungen anbrachten, auch daß sie den geweihten Mumien auf Mumienbändern und Papyrusrollen zuweilen eine ganze Reihe der Gebetsformeln und Lieder, die bei Einweihungen und Adorationen gewöhnlich waren, entweder in eigentlicher Hieroglyphenschrift, oder nur in hieratischer Currentschrift, gleichsam als einen Geleitsbrief für das Schatten- und Todtenreich mitgaben.

Wir wissen ebenfalls, daß in Griechenland selbst schon in den frühesten Zeiten Kunst und künstliche Darstellungen verschiedener Art hervorgebracht wurden, denen ebenso eine gewisse Kenntniß der Zeichnung, wie künstlerische Technik überhaupt unumgänglich vorausgehen mußte.

Homer kennt bereits eine mäonische Purpurfärberei und nennt uns die ersten Versuche der späterhin so berühmten milesischen Purpurfärbereien und Teppichfabriken. Er kennt ferner die farbigen Figuren in Teppichen und Geweben; und dennoch soll vor der Erfindung des Schattenrisses in der 30sten Olympiade durch die Tochter des Dibutades in Griechenland einerseits weder Zeichnung

noch Malerei geübt worden, andererseits die hohe Kunstepoche derselben erst aus der monochromatischen Malerei hervorgegangen seyn, während doch andere Schriftsteller die Monochromatik schon in den ersten 10 Olympiaden sich entwickeln und ausbilden lassen!

Thiersch spricht sich bei einer ähnlichen Gelegenheit, bei Erwähnung der vorhin von Homer angeführten Teppiche und Gewebe, auf folgende Art aus: „Es müßte denn seyn, daß Zweifelmüthige einen neuen Unterschied einsetzen und behaupten wollen, die griechischen Frauen homerischer Zeit hätten wohl Rehböcke und Hunde, aber keine Menschen zu weben gewußt.“

Daß in Griechenland schon frühzeitig die Malerei oder die Kunst überhaupt bis zu einem gewissen Grade geübt worden, erhellt auch aus folgenden Gründen. Aristoteles sagt, bei Erwähnung des cyprischen Gedichtes des Dikäogenes, der nicht lange nach Homer oder vielleicht gleichzeitig mit ihm lebte, Dikäogenes habe beim Anblick eines Gemäldes, das eine traurige Erinnerung in ihm erregt haben mochte, geseufzt. *) So preist auch Homer den berühmten aus verschiedenen Metallen getriebenen und, wie man annehmen kann, bemalten Schild des Achilles als ein Meisterwerk, welcher demnach im strengsten Sinne auf eine höhere Malerei oder Kunst hinweist, und sie nicht nur in ihrer ganzen Vollkommenheit enthält, sondern auch ihr früheres Daseyn und ihre noch frühere Erfindung außer Zweifel setzt. **)

---

*) In der Poetik C. 13.

**) Ilias XVIII. gegen das Ende ꝛc.

Wenn wir auch annehmen dürfen, daß Homer als Dichter in der Schilderung dieses Kunstwerkes seinen Werth und Gehalt über die Wirklichkeit erhoben und somit zu hoch gestellt habe, so ist doch jedenfalls der Schluß daraus zu ziehen, daß in Griechenland damals und noch früher, folglich auch schon vor der gewöhnlich angenommenen Entwickelungszeit der Monochromen eine Art Malerei geübt wurde. So soll schon um die 18te Olympiade Bularchos ein Gemälde vollendeter Kunst für Candaules gefertiget haben.

Fassen wir das Gesagte zusammen, so geht unsere Ansicht dahin, daß wenn man auch die monochromatische Malerei als Anfangsübung der griechischen Malerei bezeichnet, doch deßhalb die Annahme nicht ausgeschlossen bleiben dürfe, es sey schon vorher, wenn auch in niedrigerem Grade, die Malerei geübt und auf Gegenstände des gewöhnlichen Lebens angewendet worden. Wir glauben ferner die Behauptung gerechtfertigt, daß die griechische Malerei nicht erst durch die monochromatische ihre weitere Entwicklung erhalten habe, noch viel weniger daß diese an die mehrerwähnte zufällige Entdeckung sich knüpfe, sondern daß sowohl vor als während der monochromatischen Malerei andere selbständige Versuche vorgenommen worden seyen.

Es scheint übrigens ganz im damaligen Geiste der Zeit und seinem Geschmacke gelegen zu haben, die Wände durch einen einfachen und leicht zu handhabenden farbigen Schmuck zu zieren, obgleich man vielleicht auf Mauern anders als monochromatisch zu malen noch nicht verstanden, oder mit großen figurenreichen Mauergemälden sich damals noch nicht abgegeben hat. Auch vermuthen wir, daß die monochromatische Malerei, der Natur der Sache

nach zu schließen, an den Mauerwänden größtentheils al fresco behandelt worden ist.

Es wäre möglich, daß diese Malerei vielleicht schon in dem Fundamente der bekannten ägyptischen Flachmalerei sich finden ließe. — (Man vergleiche hierüber Böttigers Archäologie der Malerei. Monochramen ꝛc. 1. Thl. 1. Abschnitt u. s. w.)

Um unserem Ziele näher zu kommen, wollen wir in steigender Ordnung die Malertechniken verfolgen, wie sie von Periode zu Periode entstanden, und in welcher Wendung sie sich stufenweise bis auf unsere Tage gebildet haben und ausgeübt worden sind, oder wie sie ausgeübt worden seyn möchten.

Zu diesem Ende müssen wir die Uebergänge derselben durch geschichtliche Veranlassungen genau verfolgen, womit wir zugleich unsere besonderen Ansichten hierüber verbinden werden.

Um einen genauen ineinandergreifenden Ueberblick zu erhalten, müssen wir die in Griechenland, angeblich nach der monochromatischen Malerei ausgeübte Enkaustik, oder die sogenannte Griffelmalerei, wieder berücksichtigen, nach welcher die übrigen Malertechniken in verschiedener Art und zu verschiedener Zeit entstanden sind oder entstanden seyn sollen.

Die enkaustische Malerei scheint, der Geschichte nach zu schließen, eine geraume Zeit in Anspruch genommen zu haben. Von ihrer Entstehung und Ausübung ist uns außer dem früher Erwähnten nichts bekannt, und wie wir gesehen, sind die Nachrichten darüber durch die wenigen und unklaren Andeutungen, die Plinius gibt, sehr mangelhaft auf unsere Zeit übergegangen, was eine nähere Erörterung unstatthaft macht.

Die monochromatische Malerei ist oben bereits erläutert worden. Unsere Ansichten über die enkaustische Malerei der Alten werden wir noch am geeigneten Orte mittheilen. Wir wollen nun den Gang weiter verfolgen, welche Wendung die Malerei in technischer Beziehung genommen hat, nachdem sie in letzterer Zeit in Griechenland nicht mehr als eine edle Kunst betrachtet wurde, sondern zu einem materiellen Erwerbszweige herabsank. — Sie war von diesem Gesichtspunkte aus nur noch bemüht ihre Arbeiten zu verbreiten.

Während man bisher gewohnt war die Bilder auf Holz zu malen und in oder auf die Wand einzupassen, wurden allmählich die Versuche, dieselben unmittelbar auf die Mauer anzubringen, häufiger, und dieses führte zu einer neuen Technik: zu der Malerei auf nassem Kalk (Frescomalerei), von welcher in Rom und bei Neapel viele Entdeckungen gemacht worden. Von nun an theilten sich die Malarten in zwei Theile, nämlich in jene der alten und in die der neuen Methode, wobei letztere die Oberhand erhielt.

Das Bedürfniß Gemälde von einem Orte zum andern zu bringen, erhielt die angebliche Wachsmalerei. Die längere Dauer dieser neuen Malart, sagt ein Schriftsteller, war vermuthlich die Ursache ihrer Aufnahme und Verbreitung unter Griechen und Römern, und sie scheint erst unter Augustus allgemeine Aufnahme gefunden zu haben. Ludius soll diese Malerei zur Zeit dieses Kaisers besonders in Aufschwung gebracht haben. Diese Mauer- oder Frescomalerei vererbten die Römer auf die ihnen unterworfenen oder von ihnen cultivirten Völker, die sich vorzüglich im Mittelalter bis auf die Zeit der Erfindung der Oelmalerei damit abgaben.

Die Geschichte berichtet, man habe nun wieder angefangen die höhere Kunst, d. h. die edlere Richtung der Kunst, zu verlassen und in phantastische Schöpfungen überzugehen, wodurch dieselbe wie schon in früheren Zeiten wieder entwürdigt wurde; Kirchen, Klöster und Zellen der Mönche und Nonnen wurden in ausschweifendem Geschmacke mit Frescomalereien angefüllt, worüber sich die Kirchenväter und namentlich der heil. Bernardus sehr beklagten. So reichten sich Inhalt und Ausführung wieder wechselweise die Hand zum Verderben der Kunst.

Wenn einmal das edle Bestreben nach Vollkommenheit in der Kunst erlischt, so werden Mittel gesucht die Kunst auf mechanischem Wege, wenn auch nur als eine Art von Erwerb auszuüben, und kaum wurde die Frescomalerei geübt, so wurden Bilder von Mosaik gefertigt. Die musivische Kunst ist ein Ergebniß des gesteigerten Luxus. — Die Ausbildung derselben fällt ungefähr in das dritte Jahrhundert v. Ch. Sosus zu Pergamus soll sich zuerst darin hervorgethan haben. Sie macht keine Ansprüche auf den Werth der Erfindung und Composition, weil sie als Copie ein schon vorausgegangenes Kunstwerk erfordert; auch kann sie nie eine vollendete malerische Wirkung hervorbringen, weil sie wegen der dabei sich ergebenden Fugen und angelegten kleinen Würfel kein eigentliches abgerundetes Ganze erzeugen kann.

Man hat sie indeß in damaliger wie in späterer Zeit als Zierde von Fußböden benützt, im Zusammenhange mit anderer Pracht, die in Betreff der Dauer auf gleiche Weise durch Farbenmalerei nicht erzielt werden könnte. In dieser Art werden gegenwärtig besonders in Rom die schönsten Gegenstände, z. B. Tische, auf das vorzüglichste und geschmackvollste verfertiget.

In neuerer Zeit hat man diese Technik besonders dazu benützt und ihren Werth darin gesucht, daß man durch dieselbe kostbare, dem Untergang nahe, alte Kunstwerke copirt, um sie für alle Zeiten gesichert zu erhalten. So ist z. B. das Abendmahl von Leonardo da Vinci in dieser Art ausgeführt worden, und kann als ein Meisterwerk betrachtet werden. Es befindet sich gegenwärtig in Wien an einem geeigneten Orte aufgestellt.

Das Bedürfniß bewegliche Bilder auf Holz rc. zu besitzen, wurde später wieder fühlbarer, besonders in christlichen Zeiten und in christlichen Ländern. So entstand mit Zurücksetzung der schon vorausgegangenen Techniken wieder eine neue Malart, die Tempera-Malerei, zu welcher das Bindemittel im wesentlichen der Eierdotter ist.

Diese Gemälde wurden entweder auf Holz oder auf mit Leinwand überzogene Tafeln, in allen Fällen aber auf Gyps- oder Kreidegrund ausgeführt. Die ganze Fläche auf welcher gemalt wurde, ward meistens vergoldet oder in Gold gehoben, viele Theile des Gemäldes wurden auch mit Gold verziert. Kennino handelt in seinem Kunstbuche ausführlich von dieser Malerei als der herrschenden seiner Zeit. In der unsrigen aber wird sie nicht mehr geübt, und wir wollen daher einstweilen das Weitere übergehen. Die Zeit ihrer Erfindung so wie der Erfinder sind unbekannt; es ist indeß anzunehmen, daß sie schon früh erfunden wurde, und wahrscheinlich griechischen Ursprunges ist. Die kirchlichen Verhältnisse zwischen Konstantinopel und Rom brachten wenigstens diese Art Malerei nach Rom, weil sich die bildende Kunst in Italien überhaupt so verloren hatte, daß zu Kunstwerken von Wichtigkeit griechische Künstler

berufen werden mußten. Wahrscheinlich ist daher diese Erfindung bloß eine Erneuerung, denn man will ihre Spuren schon in den alten griechischen Gemälden gefunden haben. Diese Technik machte sich bald allgemein, und ihre Epoche, bis zum Auftreten einer neuen oder einer andern, mag ungefähr dreihundert Jahre gedauert haben. Es entstand nämlich die

Oelmalerei.

Diese Erfindung, wir wollen lieber sagen diese erneuerte Ausübung der Malerei, ist ihrer Zeit nach unbestimmt und hat schon zu verschiedenen Meinungen und Kämpfen Anlaß gegeben. Den Gebrüdern Hubert und Johann van Eyck, aus dem Bisthume Lüttich gebürtig, schreibt sie die neuere Geschichte zu.

Wir wollen uns besonders bemühen diesen interessanten Gegenstand in möglichster Kürze so genau als möglich zu entwickeln, und die Spuren verfolgen die wir über das längere Bestehen der Oelmalerei aufgefunden zu haben glauben.

Wenn man die Oelmalerei in ihrer Grundlage und in ihren Erscheinungen sorgfältig verfolgt, so möchte es unbezweifelt seyn, daß sie schon in den frühesten Zeiten bekannt war.

Mehrere geschichtliche Notizen und andere Muthmaßungen weisen uns auf ihr frühestes Daseyn hin. So soll sich zum z. B. in der Dominicaner-Kirche zu Siena ein kleines Altarbild befinden, auf eine Leinwand gemalt, die über ein Brett gespannt sey, worauf die Jahreszahl 1221 geschrieben stehe. Dieses Bild soll mit Wasserfarben gemalt und mit einem Oelfirniß überzogen

seyn. — Dieser letzteren Angabe werden Männer vom Fache, ihren praktischen Kenntnissen gemäß, nicht beistimmen; denn wer erfahren welche Wirkung das Oel auf eine Wassermalerei ausübt, oder wie eine solche Malerei durch einen Auftrag mit Oel entstellt oder zu Grunde gerichtet wird, kann jene Ansicht nie billigen. Entweder war die Unterlage schon fett, oder der Ueberzug war es nicht; es ist daher in diesem Bilde eher ein Oelgemälde zu vermuthen, und anzunehmen daß die Oelmalerei in frühester Zeit schon geübt worden.

Raspe glaubt in seinem Versuch von der Oelmalerei einen Beweis für das hohe Alter derselben dadurch liefern zu können, daß er einen Befehl des Königs Heinrich des Dritten von England an seinen Schatzmeister anführt, dem Goldschmied Obe und seinem Sohne 117 Schilling und 10 Pfennige für Oel und gebrauchte Farben zu den Gemälden in der Westminster-Abtei auszuzahlen. Der König starb im Jahre 1272.

Nach diesen und andern Angaben wäre das Verfahren, das Oel mit Farben-Pigmenten zu verbinden, schon in den frühesten Zeiten bekannt gewesen und angewendet worden, so wie ein Firniß, aus Leinöl bereitet oder gekocht, benützt worden ist. Der Künstler dem der Zweck, das Oel zu einem Firniß zu kochen, bekannt ist, weiß warum dieses geschieht: das gekochte Oel trocknet weit leichter als das ungekochte. Man hat also das Oel und dessen Eigenschaften in dieser Beziehung schon gekannt ehe man einen Firniß daraus bereitete, denn schon damals sind Farben mit Oel verbunden worden.

In der böhmischen Festung Karlsstein (über die böhmische Schule haben wir bereits beim Eingange der deutschen Schule gehandelt), die von Kaiser Karl dem Vierten

(1347 bis 1378) erbaut wurde, sind Oelgemälde schon aus dieser Zeit, von einem gewissen Thomas de Mutina gemalt, aufgefunden worden — eine Entdeckung, die unter den Kennern große Aufmerksamkeit erregte. Die Auffindung dieser Gemälde wurde dem Kaiser Joseph dem Zweiten als eine neue und wichtige Erscheinung angezeigt. Er gab daher Befehl diese Gemälde nach Wien zu bringen, und ließ sie durch Herrn v. Mecheln in der dortigen Galerie aufstellen. (Verzeichniß der Gemälde der k. k. Bildergalerie in Wien 1783 — 88.)

Obwohl einige Stimmen diese Gemälde für Tempera-Malereien hielten und mit einem Oelfirnisse überzogen glaubten, so kann man doch annehmen, daß sich Kenner wie Herr v. Mecheln eine solche Unkenntniß oder einen Irrthum dieser Art nicht zu Schulden kommen ließen. Ferner kann eine so verschiedene Annahme auch nicht als praktisch haltbar gelten. — Solche Widersprüche werden stets dadurch herbeigeführt und einigermaßen unterstützt, daß die Geschichte von der Ausübung der Oelmalerei durch die Alten nichts erwähnt. Dieser Mangel einer positiven Nachricht erschüttert den Gedanken der Möglichkeit einer früheren Kenntniß der Oelmalerei schon bei seinem ersten Entstehen und macht ihn zweifelhaft.

Wir erlauben uns hier noch eine Bemerkung beizufügen, die sich schon so vielfach ergeben und zu mannichfaltigen Vermuthungen geführt hat: nämlich daß man in verschiedenen Ländern, und namentlich in Italien in den frühesten wie in spätern Zeiten, Gemälde auf Leinwand und auf Holz gefunden hat, an welchen man keine bestimmte Malart anzugeben vermochte. Weil das hohe Alter das Erkennen derselben zum Theil verhindert, und weil man annimmt die Alten hätten nur die

Tempera- und die enkaustische Malerei geübt, so wird jede andere dieser Ansicht widersprechende Meinung stets entschieden verworfen. Man hat bei alten Gemälden der Eigenthümlichkeit wegen bald auf diese bald auf jene Malart geschlossen, ja die verwirrenden Meinungen gingen sogar so weit, daß man an Einem Gemälde verschiedene Malarten erkennen wollte.

Weitere interessante und bestimmte Aufschlüsse über das längere Bestehen der Oelmalerei gibt uns Theophilus, der in Cap. 18 über das Rothmachen der Thüren und über die Bereitung des Leinöls u. a. sagt: „Man solle den Leinsamen in die nämliche Presse legen, in welcher man Oliven-, Nuß- oder Mondl auszupressen pflege." Ueber das Zerreiben der Farben mit Oel und Gummi führt er dann in Cap. 23 folgendes an: „Alle Arten von Farben können mit Oel gerieben und auf Holz aufgetragen werden, jedoch nur bei solchen Gegenständen (in his tantum rebus) die an der Sonne getrocknet werden können, weil, so oft man eine Farbe aufträgt, auf dieselbe keine andere aufgetragen werden kann wenn nicht die erstere getrocknet, was bei Figuren oder historischen Bildern (imaginibus) allzu langwierig und ermüdend ist." Im Cap. 24 wird weiter gesagt: „Nachdem das Gemälde vollendet und getrocknet ist, überzieht man es fleißig mit Firniß." Er gibt auch einige Vorschriften über Farben. Theophilus lebte schon 1000 oder 1100. (Lessings Beiträge zur Geschichte und Literatur B. VI. S. 291 u. s. w.)

Aus allem diesem scheint als sicher hervorzugehen, daß die Oelmalerei schon früh geübt wurde, und daß sie noch früher, als wir Kenntniß davon haben, bestand. Es erhellt ferner, daß sie wieder außer Anwendung kam

oder verloren ging und erst in Deutschland als erneuert wieder in Ausübung gebracht wurde.

Wir erlauben uns noch einige Belege und sonstige Bemerkungen beizufügen, die auf die früheste Vertrautheit der Griechen mit dem Oel und dessen Eigenschaften nicht nur hindeuten und sie voraussetzen lassen, sondern sogar die Anwendung desselben bestätigen.

Die griechische Sage, daß Minerva die Erfinderin des Oeles sey, deutet schon auf eine frühe Bekanntschaft mit dessen Eigenschaften hin. Servius erzählt: „Neptun und Minerva hätten über die Benennung Athens gestritten, und die übrigen Götter hätten dahin entschieden, daß die Stadt nach dem Namen dessen benannt werden solle, der den Sterblichen das beste Geschenk brächte. Neptunus brachte daher, nachdem er das Ufer durchstochen, das Pferd hervor. Minerva erschuf, nachdem sie die Lanze geschleudert, den Oelbaum, welcher für besser erklärt wurde, weil er eine Auszeichnung des Friedens sey. Diodor aber sagt: Minerva habe nicht zuerst den Oelbaum erfunden, sondern den unter andern Bäumen aufgewachsenen den Menschen, welchen er unbekannt war, gezeigt. Denn vor der Geburt dieser Göttin sey der Baum unter den andern Waldbäumen gewachsen. Da man aber noch nicht gewußt wie man das Oel erzeugen solle, so habe die Göttin den Menschen die Art und Weise des Auspressens gelehrt.“

Daß die Griechen mit dem Oel und dessen Eigenschaften vertraut gewesen, ist außer Zweifel, und daß sie dasselbe sogar für öffentliche Standbilder mit seinen Vorzügen angewendet haben, ist ebenso bekannt.

Photios führt an, der Bildhauer Phidias habe, nachdem er eine Statue aus Elfenbein verfertigt hatte,

befohlen, daß man Oel hineingießen solle, damit jenem auf diese Weise eine unsterbliche Dauer verschafft würde.

Ferner wurde z. B. in dem heiligen Haine Altis bei der Stadt Olympia das aus Elfenbein gefertigte Bild Jupiters ganz mit Oel gesättiget, um dasselbe, da es an einem feuchten Orte stand, vor Fäulniß zu sichern. (Plinius XIX. 5.)

Obwohl die Griechen steinerne Statuen auf eine andere Art zu schützen suchten, so erhellt hieraus doch, daß sie Statuen von andern Materien durch Sättigung mit Oel vor Verwesung zu wahren gesucht, und folglich auch die Vorzüge und Eigenschaften desselben gekannt haben.

Ferner wird berichtet, daß die Griechen zum Bemalen der Schiffe Oel mit Wachs verbunden haben. *)

Nach diesen Mittheilungen und Belegen muß der Gedanke unwillkürlich rege werden, ob es den Griechen nicht auch schon eingefallen, Farben mit Oel zu verbinden und das Oel zu Kunstwerken anzuwenden, oder ob die Griechen nicht Farbenpigmente mit Oel verbunden und damals schon eine solche Technik ausgeübt haben könnten, da ihr Vaterland und ihre Nachbarländer von der Natur mit diesem Erzeugnisse so vorzüglich und reichlich begünstiget sind? Könnte die Oelmalerei in jenen Zeiten der verschiedenen und großen Umwälzungen nicht auch verloren gegangen seyn, wie sie in spätern Zeiten ebenfalls verloren ging?

Den scharfsinnigen und für die Kunst unermüdet forschenden Griechen sollte Jahrhunderte lange eine Materie entgangen seyn, die ihnen von der Natur so reichlich dargeboten wurde, nachdem dieselben eine enkau-

---

*) Müller.

stische Malerei (nach der Geschichte die erste Technik der Griechen) und später die Frescomalerei erfunden und angewendet hatten? — Warum sollte man nicht annehmen dürfen daß die Griechen, nachdem sie diese schwierigeren Techniken ausgemittelt hatten, nicht auch auf die natürliche und einfache, so zu sagen sich selbst darbietende Technik, die Farben mit einem Oele zu verbinden und für Kunstwerke oder für Staffelei-Gemälde anzuwenden, gerathen seyn sollten? Könnte nicht, wie es so häufig geschieht, ein Zufall die Beobachtung herbeigeführt haben, daß die Farben, wenn Oel mit denselben in Verbindung kommt, in dieser Verbindung sehr angenehm zu behandeln und geschmeidig sind, daß sie einige Zeit geschmeidig und flüssig bleiben, bald aber hart oder fest werden, dem Wasser widerstehen, und in dieser Beziehung zur Bildung von Kunstwerken die vorzüglichsten Eigenschaften besitzen?

Vollkommenheit in der Kunst und Aufsuchung der Mittel zur Erreichung dieser Vollkommenheit war der Griechen höchstes und einziges Bestreben. Wie hätte sich z. B. ein Nero (ohne Zweifel von einem griechischen Maler) auf ein 120 Schuh hohes Bild malen lassen können — dieses Bild ist, wie geschichtlich nachgewiesen, durch einen Blitzstrahl entzündet worden und verbrannt — wenn dem Künstler die hiezu geeigneten Mittel nicht zu Gebote gestanden wären? Wer hätte dieses 120 Fuß hohe Bild in einer wirklichen Enkaustik oder, wie sie Plinius beschreibt, auf Holz oder auf Leinwand ausführen können?

Wir glauben mit der Enkaustik so ziemlich vertraut zu seyn, allein eine enkaustische Malerei auf Holz oder Leinwand auszuführen (auf solche Materien muß dieses

Bild gemalt gewesen seyn, weil es verbrannt ist), ist aus dem einfachen Grunde unmöglich, weil die technische Ausübung des Einschmelzens jene Verfahrungsart nicht erlaubt. Wenn eine Malerei nicht durch das Einschmelzen hervorgeht, oder nicht hervorgebracht werden kann, so ist es auch keine enkaustische.

Daß sich das hiebei nothwendige Verfahren des Einschmelzens weder auf Holz noch auf Leinwand anwenden läßt, ergibt sich aus den einfachen, natürlichen und selbst zu begreifenden Gesetzen dieser Malart. Haben die Griechen Malereien ohne diese, in der Benennung selbst liegende Nothwendigkeit erzeugt, so wurde diesen Gemälden mit Unrecht der Name „enkaustisch" beigelegt, denn mit demselben Rechte könnten alle Zeiten jeder Malerei, selbst der Oelmalerei, diese Benennung geben.

Wie hätten sich ein Apelles, Pausias, Nicias und andere ausgezeichnete Künstler einen so unsterblichen Ruhm verschaffen können, wenn sie nur auf die bereits angeführte enkaustische Malerei beschränkt gewesen wären? Trotz aller Sagen die auf uns gekommen, läßt sich unmöglich glauben, daß die Griechen mit solchen Hülfsmitteln allein zu ihrem anerkannten großen Rufe gelangt seyen, und daß sie mit denselben auch Staffelei-Gemälde lieferten; denn unter Kunstwerken von solcher Vollkommenheit müßten nothwendig letztere verstanden werden.

Es erscheint sonderbar, daß man den Alten für Staffelei-Gemälde jede andere Technik eher einräumen will als die Oelmalerei, weil die Geschichte hievon nichts erwähnt. — Schon mehrere Stimmen haben sich in dieser Beziehung erhoben, denen die in der Geschichte bezeichnete Technik der Griechen vielleicht auch als unzureichend vorgekommen ist; man ist daher auf die Ver-

muthung anderer Farbenbindemittel gerathen und hat selbst solche vorgeschlagen, denen man mit triftigen Gründen begegnen könnte.

Wir haben es uns aber im allgemeinen zum Grundsatze gemacht, die Ansichten anderer weder anzutasten und herabzusetzen, noch leidenschaftlich zu bekämpfen, am wenigsten aber irgend einen Namen oder eine Person zu verunglimpfen. Jede freie Meinung, die in der Absicht, einer Sache in der einen oder der andern Hinsicht nützlich und förderlich seyn zu wollen, ausgesprochen wird, soll ihre Anerkennung finden, insofern hiedurch die Sache selbst nicht gefährdet wird.

Indessen wird jedem ruhigen Beobachter und Sachkundigen die von den Griechen in der Geschichte bezeichnete Technik namentlich für Staffelei-Gemälde als ungenügend erscheinen.

Wir sprechen daher unsere Ansicht unumwunden dahin aus, daß es unmöglich war und noch ist, durch jene angeführten Hülfsmittel, oder aus einer solchen Technik allein, Kunstproducte von solcher Vortrefflichkeit zu erzeugen, wenn man auch die Materialien und Apparate, als Brenngriffel, punisches Wachs ꝛc. noch so genau bezeichnet und anrühmt. — Alle diese Bemühungen bezwecken nur den Schein der Möglichkeit einer solchen Kunststufe der Griechen; einem Praktiker aber müssen sie nicht nur nicht zureichend, sondern selbst widersinnig dünken.

Indessen soll hiemit nicht gesagt seyn daß nicht auch auf ähnlichem Weg oder in ähnlicher Art Kunstwerke entstanden seyn können. Vielmehr geben wir dieß als gegründet zu, aber gewiß nicht in Bezug auf die von Plinius bezeichnete Technik. Wenigstens waren die

mit der von Plinius geschilderten Technik gefertigten Werke keine solchen, wie sie als Staffelei-Gemälde, laut der Kunstgeschichte, von einem Apelles u. a. als so meisterhafte und so vollkommene Leistungen geschildert werden. Jene Technik würde sicherlich auch unserer gegenwärtigen Kunstanforderung nicht genügen.

Zu bedauern ist ferner, daß uns die Kunstgeschichte keinen geregelten Gang der alten Techniken wahrnehmen läßt, und so wie wir hinsichtlich dieser nur unklare und verwirrende Nachrichten haben, so mannichfaltiger Art sind auch die noch übrigen alten Malerwerke. Dieß ist z. B. in Pompeji der Fall, wo sich so zu sagen eine Musterkarte aller Techniken vorfand, bei denen freilich nie außer Acht gelassen werden darf, daß diese Malereien schon einer spätern Zeit angehören.

Wenn wir mit einem ruhigen Blicke die Geschichte der Malerei betrachten, wenn wir bedenken mit welchem Ruhm ihre Werke von den alten Schriftstellern gepriesen werden, und wenn wir dann ebenfalls aus der Geschichte erfahren wollen welcher Hülfsmittel sich die griechischen Maler bedienten um solche Producte hervorzubringen — welche Antwort kann darauf erfolgen? Die von Plinius bezeichnete Enkaustik; welche große Kluft aber entsteht nicht hier zwischen dem Product und den hiezu angegebenen Mitteln? Wir sind hierüber ganz unserer eigenen Ansicht und Beurtheilung überlassen.

Es ist zwar unbezweifelt daß die Griechen eine Enkaustik für Mauermalereien angewendet haben; aber über das Verfahren, welches nicht sehr complicirt gewesen seyn mag, hat die Zeit einen geheimnißvollen Schleier gezogen. Jedenfalls war sie besser, edler und

zweckmäßiger als die in jenen Nachrichten uns bezeichnete; es war eine Enkaustik die auf bessern Grundsätzen beruhte, wovon ich selbst Gelegenheit hatte mich zu überzeugen.

Die Wandgemälde im königl. Schlosse zu Forchheim, ehemals eine villa regia des Kaisers Karl des Großen, sind vielleicht in Deutschland noch die einzigen Ueberreste dieser alten Kunst, welche von dem königl. bayerischen Kämmerer August Grafen von Seinsheim vor einigen Jahren durch Zufall entdeckt wurden. Graf August von Seinsheim, ein Kunstkenner der die Malerei in Mußestunden mit glücklichsten Erfolg selbst übt, erkannte diese Gemälde für enkaustische und erstattete über diese Entdeckung höheren Orts Bericht, worauf mir der hohe Auftrag zu Theil wurde, die fraglichen sehr beschädigten, mit dickem Kalke bedeckten Gemälde wieder enkaustisch zu restauriren, und wirklich habe ich sie nach genauer Untersuchung als wahre enkaustische Malereien erkannt.

Obwohl diese Gemälde in Beziehung auf den Kunstwerth der Composition wie der Ausführung keinen ausgezeichneten Rang einnehmen, so weisen sie doch auf ein tiefes Gefühl und auf ein gewisses, richtiges, natürliches Verständniß hin; besonders gibt das obere Bogengemälde des Fensters eine ganz ausgebildete Technik in der Enkaustik zu erkennen, die für eine Mauermalerei völlig geeignet war. Doch wäre dieselbe, wie ich mich überzeugte, weder in ihrer Grundlage noch im allgemeinen für Staffelei-Gemälde auf Holz und auf Leinwand anwendbar.

Bekanntlich hat Karl der Große Künstler nach Griechenland und besonders nach Konstantinopel geschickt, um die Malerei zu erlernen. Es scheint unbezweifelt, daß die

enkaustische Malerei in jener Zeit noch geübt wurde, dann aber durch die bekannten großen Zeitumwälzungen verloren ging.

Wir können also annehmen, daß die Griechen für Mauermalerei eine Enkaustik hatten und anwendeten, die nicht in der gewöhnlich angegebenen Art der sogenannten Griffelmalerei bestand; denn auf diesem, d. h. dem geschichtlich angegebenen Wege würde die alte Kunst nie zu einem günstigen Resultate gelangt seyn.

Nach diesem allgemeinen Ueberblick über die Techniken der Malerei nach den Berichten der alten Schriftsteller müssen wir noch unsere eigenen Ansichten, Erfahrungen und Bemerkungen über die weitern Techniken mittheilen. Die Reihenfolge unserer Darstellung führt uns zuerst auf die

Frescomalerei.

Was diese Malerei betrifft, so glauben wir, der Natur der Sache nach zu schließen, daß sie für Mauermalerei die erste Technik gewesen; denn in allen Fällen und zu allen Zeiten verfolgt man immer zuerst den Weg der Natur, ehe man zu künstlichen, d. h. zu fremdartigen Verbindungen in einer Sache seine Zuflucht nimmt.

Den Kalk zu färben liegt in der Natur der Sache (als Basis angenommen), und so mag sich der Uebergang zur Kunst ganz einfach und natürlich gebildet haben. Diese Malerei ist wenigstens nach unserer Meinung die älteste und wahrscheinlich ägyptischen Ursprungs; auch wurde sie wahrscheinlich zum Theil für die Monumentmalerei angewendet, und ging so später nach Griechenland über. Obwohl die Aegyptier auch mit Leim- oder Gummifarben gemalt zu haben

scheinen — was später bei den Griechen, die sie vielleicht bei ihren Monochromen theilweise auch angewendet haben, ebenfalls geschehen seyn dürfte, so möchten sie jene Gemälde an ihren öffentlichen Monumenten und Gräbern der Dauer wegen al fresco gemalt haben, wie sie z. B. in den Tempelruinen und Gräbern zu Theben und zu Ilithyia u. a. O. gefunden werden, die theils wirkliche Hieroglyphen, theils historische Darstellungen von Sitten und Begebenheiten enthalten. (Vergleiche Denon's Reise T. 1. p. 128. 3. 4.)

Bruce sagt im ersten Theil seiner Reise, die er zur Entdeckung der Quellen des Nils in den Jahren 1768 — 1773 unternahm (Leipzig 1790) im 17ten Capitel Seite 183 — 189: er habe unter den Gemälden in den Gräbern der Könige bei Theben Harfenspieler gefunden, die schön und edel, die Harfen geschmackvoll gezeichnet, in oder auf Stuck gemalt, und also 5000 Jahre gut erhalten seyen. Sie wären demnach in den Zeiten Salomons gemalt. (Wären sie in Leim- oder Gummifarben gemalt, so würden sie sich nicht so lange erhalten haben.)

Sollte bei dieser Angabe in der Jahreszahl vielleicht auch eine Irrung obwalten, so ist es für die Kunstgeschichte doch immerhin sehr interessant und wichtig, solche Malereien an diesem Orte aufgefunden zu haben.

Man könnte auch annehmen, daß die enkaustische Malerei in der Blüthezeit der Griechen und der griechischen Kunst denselben Ansichten und Bedürfnissen ihren Ursprung verdanke, wie in neuerer Zeit. — Wenn wir erwägen, mit welcher Vollkommenheit und Vollendung jetzt Mauergemälde al fresco ausgeführt werden, so möchte man glauben daß eine solche Technik allein schon genüge; und dennoch ist auch das Bedürfniß rege ge-

worden für gewisse Zwecke noch eine andere Technik zu besitzen, die der Kunst und dem Künstler in mehrfacher Beziehung noch größere Vortheile und Annehmlichkeiten darbiete. Und wenn auch durch irgend ein Technik alle Bedürfnisse, die zu einer Mauermalerei erfordert werden, vorhanden wären, so ist und bleibt die Frescomalerei dennoch in ihren Zwecken und Vorzügen für alle Zeiten eine selbständige und unentbehrliche Technik.

Wahrscheinlich ist daß die Frescomalerei schon vor der schwierigern und zusammengesetzten Erfindung der Enkaustik ausgeübt worden, wahrscheinlicher aber daß sie von der Decorations- oder von der sogenannten Flächenmalerei ausgegangen, und so auf die Bildermalerei übergetragen worden ist.

Die Erfindung der Enkaustik kann noch keinen Beweis dafür geben, daß man die Frescomalerei nicht schon früher ausgeübt.

Monochromatische Malerei.

Wenn wir auch die Ausübung der monochromatischen Malerei in dieser Schrift in Folge des geschichtlichen Verlaufes in eine spätere Periode gesetzt haben, so kann dessen ungeachtet der Schluß gezogen werden, es sey bei ihr eine Grundlage der Fresco-Uebung angewendet worden und sie habe schon früher bestanden. Wir glauben indeß, daß die übrigen Malertechniken bei den Alten nicht erst, wie angenommen wird, von der monochromatischen Malerei ausgegangen, sondern daß schon vor derselben für Mauer- und Staffelei-Gemälde andere Malarten bestanden haben und angewendet worden sind.

Fast möcht' es übrigens scheinen, als ob es (wie bereits erwähnt), der Einfachheit und Zugänglichkeit we-

gen, im Geschmack und Geist der damaligen Zeit gelegen und so zum Bedürfniß geworden sey die Wände ꝛc. in dieser einfachen monochromatischen Art zu verzieren.

Temperamalerei.

Diese Malerei ist eine schon alte Technik; sie soll, wie wir gesehen, nach der monochromatischen und enkaustischen Malerei erfunden und von den Griechen geübt worden seyn. Sie erscheint uns mehr als eine Hülfsmalerei für sogenannte schnelle Gelegenheits- und Glanzbilder, womit nach Belieben verfahren werden könnte, jenachdem z. B. Gold aufzutragen, auf Gold zu malen, Verzierungen in Grund einzugraben, zu erhöhen und wieder Gold aufzusetzen erforderlich war, oder jenachdem es nöthig und gut erschien Gemälde recht in die Augen fallen zu lassen, was bei andern Malarten nicht so leicht und gut bewerkstelliget werden kann. Die

Pergamentmalerei

ist ebenfalls sehr alt, und die erste Anzeige davon gibt uns Plinius mit den Worten: „Dionysius, Metrodor ꝛc. haben Abbildungen von Kräutern damit gemacht.“ Wenn wir, ehe wir zu der letzten Technik, nämlich zu der Monumentalmalerei übergehen, noch einmal einen letzten Blick auf die Oelmalerei und die Malertechniken der Griechen werfen, so sehen wir daß uns nicht nur die von den Alten erfundene Enkaustik und ihre Ausübung annoch unbekannt ist, sondern daß uns selbst die uns doch weit näher liegende Erfindung oder vielmehr Wiedererfindung der Oelmalerei in Deutschland als ungewiß

erscheint, weil wir nicht sagen können wann oder von wem sie zuerst wieder ausgeübt worden ist.

Diese Wiedererfindung ist mit vielen historischen Schwierigkeiten verbunden, und kaum möchte sich dieser Schleier in der Kunstgeschichte lüften lassen; so viel indeß stellt sich heraus, daß dieselbe, wie wir oben gesehen, in Folge verschiedener Umwälzungen in verschiedenen Epochen vielleicht einige Jahrhunderte lang nicht mehr geübt wurde, dann in Deutschland zuerst wieder in Anwendung kam, und so durch die Deutschen wieder ins Leben trat; ferner daß in der Zeit der Wiedererfindung italienische Künstler nach Deutschland kamen um sie zu erlernen, und daß diese sie für ihre eigene Erfindung auszugeben suchten. Glaubwürdige Urkunden sichern uns beides. Es würde uns zu weit führen hievon einige Beispiele anzuführen. Ueberhaupt ist dieß ein Gegenstand für Forscher der Kunstgeschichte, was wir nicht sind und nicht seyn wollen.

Es ergibt sich ferner daß, wenn die Gebrüder van Eyck, wie bezweifelt und bestritten wird, auch nicht die ersten Wiedererfinder der Oelmalerei seyn sollten, doch unläugbar von ihnen und ihrer Schule die vollendetsten ersten Oelmalereien ausgegangen sind. Dieser Ruhm wird ihnen unbestritten bleiben, und in dieser Beziehung kann die Oelmalerei als eine neue deutsche Erfindung der Gebrüder van Eyck betrachtet werden.

Fragen wir nun die Geschichte noch einmal, welche Malarten die Griechen sowohl für Mauer- als für Staffelei-Gemälde zuerst ausgeübt haben, so sagt sie uns: die enkaustische. Die Frescomalerei wurde für Mauergemälde erst später erfunden. Fragen wir ferner, wie und in welcher Art die enkaustische Malerei von

den Griechen behandelt und ausgeübt wurde, so lautet die Antwort hierauf in allen Schriften und allgemein: so wie Plinius es berichtet. Nun enthält aber diese Ueberlieferung von Plinius im wesentlichen nichts anderes, als was wir gehörigen Orts wörtlich mitgetheilt und was wir der bequemern Uebersicht halber wiederholen wollen. „Es ist bekannt (sagt er), daß es von Altersher zwei Gattungen der eingebrannten Malerei gegeben hat: von Wachs auf Elfenbein mit dem Cestrum, das ist mit dem Brennspatel, bis man anfing Kriegsschiffe zu malen. Dieß kam als die dritte Gattung hinzu, in welcher man die Wachsfarben durchs Feuer auflöst und den Pinsel braucht, welche Malerei auf den Schiffen weder von der Sonne, noch vom Seewasser, noch durch den Regen Schaden leidet.“

Dieß ist das wesentlichste dessen was uns Plinius überliefert. Das übrige sind Vermuthungen und Bezeichnungen der Apparate.

Es entsteht nun die Frage, ob aus dieser Angabe für Staffelei-Gemälde eine Technik herauszufinden ist, die sowohl dem Zwecke der damals ausgeübten Kunst, als auch unseren gegenwärtigen Anforderungen an dieselbe entspricht. Ist dieß der Fall, dann wollen wir jede andere Meinung aufgeben und unser Unrecht unumwunden bekennen. Solange sich aber die angegebenen Mittel mit keinem günstigen Resultate vereinen lassen, wie es hier der Fall ist, solange kann und muß man mit mehr als bloßer Vermuthung annehmen daß die Griechen für Staffelei-Gemälde schon im Besitze einer Malertechnik waren, womit sie ihre Kunstwerke, wie sie uns beschrieben sind, sowohl in geistiger als in materieller Beziehung hervorzubringen im Stande waren, und daß sie zu diesem

Zweck eine andere Technik als die allgemein angenommene enkaustische Malerei gehabt und auch angewendet haben müssen.

Wir theilen hierüber unsere Ansicht offen und unverhohlen mit. Wir glauben nämlich, daß die Griechen zur Hervorbringung ihrer Kunstwerke für Staffelei-Bilder die Oelmalerei kannten und ausübten (es ist geschichtlich, daß in Nero's Zeiten schon auf Leinwand gemalt wurde), und daß sie, obgleich die alten Schriftsteller wie die Geschichtsbücher darüber schweigen, in verschiedenen Perioden von Griechenland aus im Stillen so lange fortkeimte, bis sie endlich in einer kraftvolleren und ruhigschaffenden Zeit in Deutschland wieder als neue Erfindung auftrat.

Wenn uns Plinius, in dieser Sache einziger Schriftsteller, hierüber zwar keinen Fingerzeig gibt und so vielleicht dazu beitrug, daß manche Muthmaßungen über das frühere Bestehen der Oelmalerei nicht weiter verfolgt wurden, so liegt der Grund darin, daß er die Techniken der Malerei nicht gründlich erfaßt zu haben scheint, weßhalb ihn die Kunstgeschichte als eine ziemlich mangelhafte Quelle betrachten muß. Es ist indeß auch möglich, daß er einen nur oberflächlichen Bericht über diesen Gegenstand erhielt, oder die Sache als etwas schon Bekanntes ansah.

Ließe es sich hinwiederum nicht ebenfalls denken, daß die großen Künstler jener Zeit (etwa wie es mit den architektonischen Grundsätzen schon bei den Aegyptiern, besonders aber im Mittelalter in den bekannten Verbrüderungen der Steinmetzen der Fall war) das Verfahren wodurch sie sich in der Kunst großen Ruhm zu verschaffen suchten und auch verschafft haben, als eine Art

Zunftgeheimniß für sich und unter sich behielten? — Wir wollen hier nur an jenes bekannte von Plinius erwähnte Geheimniß der Malart und des unbekannten Firnisses von Apelles erinnern und die weitere Beurtheilung und Folgerung den Kunstforschern anheimstellen. Und sollte es daher, dieß und anderes in Betracht gezogen, nicht möglich seyn daß jene uralte Technik in den verschiedenen Staatsumwälzungen, die einen so ungünstigen Einfluß auf die Kunst und ihre Entwicklung ausübten, allmählich unbekannter wurde und in den Stürmen der Zeit endlich ganz unterging?

Warum uns von den Griechen keine andere Malerei als die enkaustische bekannt geworden, darüber gibt unter allen Vermuthungen jene am meisten Aufschluß, welche den Grund dieser Erscheinung in dem Unstande findet, daß die Griechen (nach Plinius XXXVI. Dufresne u. a.) den geringfügigsten Sachen den Namen Enkaustik beilegten. Wenn sie, wie Plinius sagt, selbst die gemeine Tinte, farbige Bücherdeckel ꝛc. damit belegten, so ist es um so wahrscheinlicher, daß sie allen Malarten und Malereien den Collectivnamen Enkaustik gaben, also diesen Namen für alle Malertechniken beibehielten, und daß mithin in der Geschichte alle Malarten unter dieser Benennung im allgemeinen begriffen und auf uns übergegangen sind.

Auch glauben wir daß eine Griffelmalerei in der von Plinius angeführten Art für verschiedene untergeordnete Gegenstände angewendet worden ist, aber gewiß nicht für höhere Kunsterzeugnisse und nicht für alles oder zu allem und als das einzige Verfahren, obschon wir von den Griechen keine andere Technik als die von Plinius bezeichnete kennen.

Wir glauben ebenso daß die Alten zur Erreichung ihrer Zwecke alle Malarten nach ihrem Gutbefinden für Mauergemälde mit einander verbunden angewendet haben — ein Umstand, der wohl die verschiedenen Ansichten und Beurtheilungen über die Malereien der Alten herbeigeführt und veranlaßt hat.

Ansichten über die alte Monumentalmalerei.

Nachdem die Malereien der Alten nebst unseren eigenen Ansichten und Vermuthungen im wesentlichsten mitgetheilt sind, bleibt uns noch die Betrachtung eines Zweiges der Malerei übrig, nämlich jener Farbengebung oder jenes Farbenschmucks, den früher schon die Aegyptier, später die Griechen, an ihren öffentlichen Denkmälern und an Standbildern angebracht haben.

Die dabei gebrauchten Farben, die noch jetzt an diesen, namentlich an den ägyptischen Monumenten, ihrer langen Dauer und Reinheit wegen bewundert werden, möchten wir in zwei Classen eintheilen — und jene Farbengebung dürfte auf andern Principien und Grundlagen beruhen als auf den uns bekannten und gewöhnlich angenommenen.

Die Malereien und gemalten Hieroglyphen an öffentlichen Gebäuden, oder auf Mauern, oder freistehenden großen Mauerflächen, scheinen uns in der al fresco genannten Art behandelt worden, dagegen die Farben an den steinernen Standbildern kein bloßer Farbenanstrich oder kein freier Farbenauftrag gewesen zu seyn, sondern es scheint diese Behandlung mit den technischen Grund-

lagen der etrurischen Vasen und mit andern dieser Technik ähnlichen Gegenständen in Verbindung zu stehen.

Um unsere Ansicht hierüber näher zu beleuchten, bemerken wir, daß jene Farben nicht als Anstrich mit dem Pinsel aufgetragen wurden und dann das Verfahren beendet war, sondern daß man sie vermittelst eines unserem Löthrohr ähnlichen Instrumentes, oder je nach den Umständen auf eine andere Art durch eine grössere Vorrichtung, durch eine Art Verglasung (Emaillirung), oder auch nur durch eine gewisse Art farbiger Fritte anbrachte — ein Verfahren das man ebenfalls mit dem Namen Enkaustik belegte, was es im strengsten Sinne des Wortes auch ist. Wir gebrauchen nämlich diese Benennung in der Regel nur für die uns unter diesem Namen allein bekannte Malart.

Es ist uns aus der Geschichte bekannt, wie die Alten und namentlich die Aegyptier in solchen Kenntnissen und Techniken weit vorangeschritten waren, und daß zu Sidon und Sarephta im eilften und zwölften Jahrhundert v. Chr. schon vortreffliches Glas verfertigt wurde.

Niebuhr erwähnt im ersten Theile seiner Reise S. 98, er habe in Aegypten an dem Orte, wo wahrscheinlich ehemals die Stadt Atbribis gestanden, einen verglasten Scherben gefunden, auf welchem, wie es schien, die Figuren eingedrückt gewesen, und der vielleicht der einzige bekannte Ueberrest der ägyptischen Kunst in dieser Art seyn dürfte.

Warum sollte es nicht auch möglich oder wahrscheinlich seyn, daß die Alten eine dauerhafte und einfache Farbengebung oder Verzierung an ihren Denkmälern und namentlich an ihren Standbildern mittelst eines Flusses oder einer Art farbiger Fritte hervorzubringen oder anzuwenden

gesucht haben, da sie sich auf Steingattungen, wie sie in Aegypten vorkommen, und in solcher Stärke leicht anwenden läßt?

Da die Aegyptier, besonders aber die Sidonier, den Verglasungsproceß genau kannten und, wie ihre verschiedenen hinterlassenen Werke dieser Art zeigen, im Besitze eines so leichten Flusses waren, daß sie denselben auf Gegenständen anbrachten wo man es gar nicht vermuthen sollte, so kann man wohl mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen daß die Monumentalmalerei der Alten theilweise durch eine Art Verglasung (Emaillirung) hervorgebracht worden ist.

Die Aufgabe, an Standbildern wie sie in Aegypten vorkommen einen Farbenschmuck mittelst einer Art Verglasung hervorzubringen, können wir selbst bewerkstelligen, so wie wir uns auch zutrauen würden auf gut zubereitete Mauern, vorerst für angereihete kleinere farbige Flächen, in ähnlicher Art Farben anzubringen, und so für die Malerei ein schönes, interessantes und neues Feld zu eröffnen.

Diese Ansichten über die Monumentalmalerei der Alten konnten wir unmöglich unterdrücken, indem es allen chemischen Gesetzen widerspricht, daß ein bloßer Farbenauftrag, folglich eine Malerei im Freien, ohne zersetzt zu werden, Jahrtausende hindurch allen Einwirkungen der Luft und Witterung Trotz bietet. Die Auffindung eines Arcanums, durch welches die Farben für eine so lange Zeit auf irgend einem Gegenstande gut erhalten und so fest gebunden blieben, übersteigt nach unserer innersten Ueberzeugung, wenigstens bei den jetzt bekannten Materialien, die Gränzen der Möglichkeit.

Hiebei hat man vorzüglich auch zu berücksichtigen daß durch das zu wählende Bindemittel die Farben nicht entstellt werden, so daß die weiße Farbe rein weiß, die blaue rein blau u. s. w. bleibt. Aus allen uns bis jetzt bekannten Materialien würde man selbst in unserer gelehrten Zeit kein solches Farbenbindemittel hervorzubringen im Stande seyn; aus organischen Körpern ist es nicht möglich, und einem aus unorganischen Körpern erzeugten Bindemittel treten die technischen Hindernisse entgegen.

Nur auf dem oben angedeuteten Wege, auf dem einer wirklichen Verglasung oder einer farbigen Fritte, läßt sich möglicherweise ein günstiges Resultat erreichen. Wir glauben somit, daß die theilweise Monumentalmalerei der Alten keineswegs ein Farbenauftrag war, wie wir diesen Begriff verstehen, sondern eine Art Verglasung, die nur einen matten Schimmer hatte, wie es bei den meisten alten Vasen der Fall ist. Denn bei den meisten etrurischen Vasen, deren uns schon viele unter die Hände gekommen, sind die Farben, und namentlich die schwarzbräunliche Farbe, durch einen leichten Fluß angebracht. Es gibt wohl auch Vasen an welchen die Farben aufgemalt sind.

Bardels in seinen Briefen über Calabrien und Sicilien, Göttingen 1ster T. 1786 sagt: daß einige im königl. Museum zu Portici aufbewahrte alte Vasen von einer gelben Erde, so dünn als ein Glas und ohne allen Glanz gearbeitet, aber mit einer Art Schimmer bedeckt seyen.

Es ist bekannt, daß die Farben an den ägyptischen Monumenten noch so rein und hart sind und so fest sitzen daß es fast unmöglich scheint etwas davon abzulösen, so wie daß das daran angebrachte Gold von

eben dieser Beschaffenheit ist. Hier muß der Gedanke unwillkürlich rege werden, wie sich diese Farben und selbst das daran angebrachte Gold eine so lange Zeit hindurch so gut hätten erhalten und allen möglichen Einflüssen Trotz bieten können, wenn sie nur angemalt und nicht aufgeschmolzen wären. Ja wir glauben, daß die Technik und Ausübung der Enkaustik nicht erst durch die unter diesem Namen bekannte Malerei entstanden und aus ihr entsprungen seyen, sondern daß sie von den Aegyptiern und zwar aus der angegebenen Verglasungs = Farbengebung herrühren, welcher dann vielleicht die Griechen jenen Namen gaben. Diese Art so wie die in unserer Zeit üblichen Glas = und Porcellanmalereien sind im strengsten Sinne enkaustische zu nennen.

Wir glauben auch mit Zuversicht, daß schon die Farben an dem oben mehrfach angeführten Achilles-Schild in Email aufgeschmolzen waren.

Weil aber die Griechen zur Zeit ihrer Blüthe Mittel aufsuchten ihre Tempel rc. mit möglichst schönen und gut ausgeführten Gemälden zu schmücken, so waren sie bemüht, da dieß der technischen Ausübung wegen an Mauerflächen in der angeführten Schmelzmalerei nicht erzweckt werden konnte, der Dauer wegen vielleicht durch eine Schmelzung mit andern Materialien eine Malerei herzustellen und mit der Mauer in Verbindung zu bringen, der sie dann den Namen enkaustische Malerei beilegten, und welcher derjenige ist, unter dem auch wir sie kennen.

Diese Künste haben sich in gegenwärtiger Zeit in den königl. Anstalten in München ungemein gehoben, besonders aber hat die Glasmalerei in dieser Anstalt seit ihrer ersten Wiederentwicklung schon so Ausgezeichnetes geliefert, daß sie sich in der Kunstgeschichte bereits unvergäng=

lichen Ruhm erworben hat, und daß alles zu der schönen Erwartung berechtigt, sie werde auch in Zukunft unter dem fördernden Schutze ihres königl. Gönners in rascher Entwicklung fortschreiten und ihren Ruhm durch Schaffung immer größerer und vollkommnerer Werke noch erhöhen.

Somit haben wir die verschiedenen Malarten in ihren periodischen Abstufungen verfolgt und unsere eigenen Ansichten und Bemerkungen mit den vorhandenen Nachrichten praktisch verbunden, so daß theils die Malertechniken im allgemeinen, theils unsere eigenen Muthmaßungen im wesentlichsten auseinandergesetzt, und soweit es dieß noch vielfältig dunkle und unbebaute Gebiet erlaubte, erläutert sind.

Wir sehen aber wohl ein, daß wir uns durch alle in diesem Abschnitte mitgetheilten Ansichten und Meinungen von verschiedenen Seiten her manchen Widerspruch zuziehen werden; allein wir müßten es für Schwäche halten, wollten wir unsere größtentheils auf Erfahrungen gestützten Ansichten bloß darum zurückhalten oder verschweigen, weil vielleicht zu befürchten steht, daß wir, indem wir manche verjährte und herkömmliche Annahme in Zweifel ziehen und erschüttern, da oder dort Anstoß geben.

Sind die Ansichten die wir bekämpfen wahr und gegründet, so wird es ihnen nicht an Vertheidigern gegen unsre Einwürfe fehlen, und wir werden uns gerne der besseren Einsicht unterwerfen, denn irren ist menschlich. Sind sie aber ungegründet, so glauben wir wenigstens

zu weiterer Erörterung derselben die Bahn gebrochen zu haben und uns dieß als Verdienst anrechnen zu dürfen.

Jedenfalls hegen wir den bescheidenen Wunsch, man möge aus dieser Schrift dasjenige aufsuchen und billigen worin wir uns nicht geirrt; die vorkommenden Irrthümer dagegen mit dem Bestreben des Verfassers entschuldigen, sich Aufschluß in Dingen zu verschaffen, in denen es bisher unmöglich war zur vollen Gewißheit zu gelangen.

Wir halten es für die Pflicht des redlichen Mannes, seine Ansichten und Erfahrungen in dem wissenschaftlichen oder technischen Kreise mit welchem er vertraut ist, mit Hintansetzung kleinlicher Rücksichten auf herrschende Systeme, unumwunden und offen mitzutheilen. Sind dieselben auch nicht immer ganz gegründet, so bieten sie doch wenigstens manchmal Stoff zu neuen Betrachtungen. — Besonders aber glauben wir unsererseits darauf aufmerksam machen zu müssen, daß die von uns aufgestellten Ansichten und Vermuthungen nicht aus der Sucht durch neue Behauptungen glänzen zu wollen, sondern aus reiner Liebe für die Kunst und aus Interesse für die Sache selbst hervorgegangen sind.

Diese Triebfeder unserer Bemühungen und Leistungen auf dem Kunstgebiete ist es, die wir zunächst von wohlwollenden Lesern und Beurtheilern unsrer Schrift anerkannt zu sehen hoffen. Wohl könnte es aber auch der Fall seyn, daß sich durch die mitgetheilten Ansichten irgend ein Funke entzünde und zu einer Flamme anfache, wie sie bis jetzt noch nicht geleuchtet hat. Sey dem übrigens wie ihm wolle, wir haben unsere Ansicht in dieser Sache ausgesprochen, und werden ihr treu bleiben bis triftige Gründe uns eines Besseren belehren.

Ward auch dem Verfasser das Glück noch nicht zu Theil die Ueberreste alter Kunst in Italien und Griechenlaud zu sehen, was ihm zum Zwecke genauerer Forschungen höchst wünschenswerth gewesen wäre und noch ist, so standen ihm doch zu seinen Studien manche nicht jedem zugängliche Hülfsmittel zu Gebote; und er ist sich bewußt überall dem einfachen und sichern Wege der Natur und einer auf Gründe gestützten ruhigen Combination gefolgt zu seyn.

Obwohl wir, wie bereits bemerkt, vermuthen daß die in diesem Abschnitte aufgestellten Hypothesen als kühn und gewagt bezeichnet werden dürften, so werden wir sie deßhalb so leicht nicht fallen lassen, vielmehr uns auch ferner bemühen dieselben aufs kräftigste zu unterstützen, und wir glauben zuverlässig daß sie in der Folge noch an Festigkeit und Ansehen gewinnen werden. Sollten wir uns aber in einer oder der andern Meinung geirrt haben, so finden wir einen weiteren Trost darin, daß sich auf dem gleichen Felde so viele andere Männer ebenfalls geirrt oder gleichfalls nur Hypothesen aufzustellen vermocht haben.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Inhalt.

Erster Abschnitt.

Seite.

Vergleichende Betrachtungen über die Malerei nach den verschiedenen Epochen und Ländern als Einleitung . 1

Zweiter Abschnitt.

Von dem Malen 17

Dritter Abschnitt.

Von den Farben und von dem Oele 66

Vierter Abschnitt.

Kurzgefaßte Geschichte der Malerei in Aegypten, Phönizien, Griechenland, Italien und in Deutschland bis auf unsere Tage 167

Fünfter Abschnitt.

Betrachtungen über die Techniken der Malerei, wie sie sich entwickelt und wie sie bestanden haben möchten . . 265

[illegible]

[illegible]

[illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] [illegible]

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Fernbach, Franz Xaver,

Die Oelmalerei Lehr- und Handbuch für Künstler und Kunstfreunde

München 1843

Art. 98 sb
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258203-0